المنظمة العربية للترجمة

جيل دولوز

سينما
الصورة - الحركة
(الجزء الأول)

ترجمة

جمال شحيّد

سينما
الصورة – الحركة
(الجزء الأول)

لجنة العلوم الإنسانية والاجتماعية

هدى مقنص (منسقةً)
سميّة الجرّاح
رجاء مكي
صالح أبو إصبع
الأب بولس وهبة

المنظمة العربية للترجمة

جيل دولوز

سينما
الصورة – الحركة
(الجزء الأول)

ترجمة

د. جمال شحيّد

مراجعة

د. نبيل أبو مراد

الـفـهـــرسة أثـنـــاء الـنـــشر - إعـــداد المـنظمة الـعـــربية لـلـتـرجـمـة

دولوز، جيل

سينما: الصورة - الحركة/ جيل دولوز؛ ترجـمة جمال شحيّد؛ مراجعة نبيل أبو مراد.

416 ص. - (علوم إنسانية واجتماعية)

يشتمل على فهرس.

ISBN 978-614-434-047-9

1. السينما. 2. الفلسفة. أ. العـــنـــوان. ب. شحيّد، جمال (مترجم). ج. أبو مراد، نبيل (مراجع). د. السلسلة.

791.4

"الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة"



بناية "بيت النهضة"، شارع البصرة، ص. ب: 113-5996
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**

بناية "بيت النهضة"، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: "مرعربي" - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، نيسان (أبريل) 2014

المحتويات

مقدمة المترجم

منذ عشرين سنة أصدر جيل دولوز دراسة فلسفية طويلة عن السينما، عالج في جزئها الأول مسألة الصورة/ الحركة، وفي جزئها الثاني الصورة/ الزمن. واعتبر نقّاد الفن السابع هذه الدراسة من أهم ما كُتب عن السينما حتى الآن. ليست الدراسة "محاولة لكتابة تاريخ السينما" كما حذّر في بدايتها، بقدر ما هي تحليل لعلاقة السينما بالحركة وبالزمن. وهاتان المقولتان من المقولات الخصبة التي ركّز عليها هنري برغسون، وهو الفيلسوف الذي نال حظوة كبرى من أبحاث دولوز.

ولد جيل دولوز في 18 كانون الثاني/ يناير 1925 في باريس، وتوفّي فيها في 4 تشرين الثاني/ نوفمبر 1995. ودرسَ الفلسفة في جامعة السوربون حيث تعرّف على ميشال بوتور وفرانسوا شاتليه، وحيث درس على يد أساتذة مشهورين مثل فردينان ألكييه وجان هيبوليت. وعام 1948 فاز بمسابقة التبريز ودرّس الفلسفة في عدد من المدارس، ثم في جامعة ليون، وعام 1969 حصل على دكتوراه دولة في الفلسفة بأطروحتين هما **الاختلاف والتكرار** التي ترجمتها د. وفاء شعبان لصالح المنظمة العربية

للترجمة (2009) و**سبينوزا ومشكلة العبارة**. ونشأت صداقة علمية بينه وبين فيليكس غاتاري، فأصدرا عدداً من الدراسات المشتركة. ومن عام 1969 وحتى 1987 درّس الفلسفة في جامعة باريس الثامنة، وكان من ألمع أساتذة الفلسفة في زمانه، وجمع إلى الصرامة العلمية والتبحير في العلم خيالاً هائلاً في ابتكار المفاهيم. وهذا ما دفع ميشال فوكو إلى القول: "سيصبح هذا القرن ذات يوم قرن دولوز". وسئل دولوز عما قصده فوكو بهذه العبارة فأجاب: "ربما أراد أن يقول إنني الأكثر براءة وفلسفة". وبعد أن أصيب دولوز بمرض تنفّسي عام 1995 فضّل الانتحار، قائلاً: "الأعضاء هي التي تموت، لا الحياة".

كتب دولوز 29 كتاباً في الفلسفة والأدب والفنون منها **نيتشه والأدب** (1962)، **بروست والعلامات** (1964)، **البرغسونية** (1966)، **تقديم ساشير-مازوخ: فينوس ذات الغراء** (1967)، **منطق المعنى** (1969)، **الجذمور** مع فيليكس غاتاري (1976)، **ما هي الفلسفة** مع غاتاري أيضاً (1991)، **نقد واستطباب** (1993)، **نظامان للمجانين** (2003). تضاف إليها دراسته عن فلسفة السينما التي نحن بصددها. وكثيراً ما شبّه دولوز بفيلسوف "المتاهات"، الذي يقود القارئ إليها ويُخرجه منها، على غرار خيط أريان في متاهة المينوتور، كما ورد في الأسطورة اليونانية. وقيل أيضاً عنه إنه الفيلسوف الذي أراد تغيير العالم بتخليص سكانه من رتابة الحياة اليومية.

في كتاب دولوز عن السينما، يقتبس عدداً من المقولات التي أوردها برغسون حول تحليل الحركة والزمن. ويشرح تشكّل الإدراك عند الإنسان كالتالي: توجد لواقط في جسم الإنسان (الحواس الخمس)

تتلقّى المعلومة في البيئة التي يعيش فيها، وتتلقّى مفعول البيئة فينا. تُرسَل المعلومة إلى الدماغ، من طريق الأعصاب الحسية. يقرّر الدماغ أن يتفاعل مع البيئة. ينتقل هذا التفاعل إلى العضلات من طريق الأعصاب. فتستجيب العضلات بهذه الشكل أو بذاك. إذن يكون الدماغ صلة الوصل بين ما يتلقّى من أفعال وبين ردود فعله عليها. وتلعب العادة دوراً في عملية الإدراك، كما نلاحظ ذلك في تعلم قيادة السيارة: في البداية تكون القيادة مضطربة، ثم تستقرّ وتهدأ مع الزمن وتصبح مراحل الحركة معتادة.

يطبّق دولوز هذه المقولات على السينما، علماً بأنه طبّقها سابقاً على الأدب، في دراسته عن بروست وساشير-مازوخ، وعن الفن، في دراسته عن الفنان البريطاني فرانسيس بيكون (1909-1992). يروي فرانسوا دوس (F. Dosse) بعض أفلام جان لوك غودار. ومن هنا نشأت دراسته الرئيسية عن الصورة/ الحركة والصورة/ الزمن.

يغطّي الجزء الأول من الدراسة (أي الصورة/ الحركة) ثلاثة مواضيع رئيسية: الصورة/ الفعل، الصورة/ الإدراك، الصورة/ الانفعال العاطفي. صحيح أن دولوز لم يشأ أن يكتب تاريخاً لنشأة السينما وتطورها، ولكننا نلاحظ في جزأي الكتاب وجود ملمحين لافتين في السينما: الملمح الذي سبق الحرب العالمية الثانية، والملمح الذي أعقبها. ولكن مفصل الحرب ليس إلا سمة ثانوية، إذ هناك تداخل بين عمري السينما، أو بالأحرى تكامل بينهما.

يعالج القسم الثاني من الدراسة – وهو السينما/ الزمن – ظهور

الصورة/ الزمن بُعيد الحرب العالمية الثانية، وارتباطها بالواقعية الإيطالية الجديدة والموجة الجديدة في فرنسا والسينما الحرة (غير الهوليوودية) في الولايات المتحدة. وربط دولوز تفكيره عن السينما/ الزمن بنظرة برغسون عن الزمن، والقائلة بوجود زمن آلي (وهو زمن الساعة، تِك تاك، دقيقة، ساعة، يوم...) – وهو زمن ثابت وحسابي، وزمن إنساني تابع لتفاعل الإنسان مع الزمن، وهو زمن رجراج يخضع للحالة النفسية والعاطفية والفكرية للإنسان، ويمكن أن تكون ساعته طويلة ومملّة، أو قصيرة ومشوّقة. وفي جزأي الكتاب يرى دولوز أن الصورة/ الحركة والصورة/ الزمن مرتبطتان بالصورة/ الدماغ بناءً على الدراسات الطبيّة والفلسفية الحديثة المتعلقة بالذاكرة وارتباطها بحركات الزمن الثلاث: الماضي والحاضر والمستقبل. ورأت دفاتر السينما أن دولوز هو "المفكّر الكبير الوحيد في عصرنا الذي أحبّ السينما حقاً".

ويتوقف دولوز عند كثير من التفاصيل الإخراجية المتعلّقة بالتصوير السينمائي كالكادر وحجم اللقطة والتأطير والتقطيع والمونتاج وزوايا التصوير والألوان والأشكال الكبرى والصغرى... ويستند في تحليله الحركة إلى المقولات التي طرحها الفيلسوف والسيميائي الأميركي تشارلز ساندرز بيرس (1838 - 1914) الذي أثر في المنطق الرياضي المعاصر وفي الألسنية الحديثة وفي نظرية العلامات. ويسوق دولوز أمثلة فيلمية غزيرة، (وكان لي الحظ في مشاهدة بعضها في النادي السينمائي الدمشقي في أيام الدراسة في باريس)، ولا سيّما تلك التي تمثّل كلاسيك السينما.

في ما يتعلق بترجمة نصوص دولوز، ذكرت الدكتورة وفاء

شعبان التي ترجمت الاختلاف والتكرار الصعوبات التي وجدتها في نقل الأفاهيم (notions) الفلسفية الطافحة بالإحالات المباشرة وغير المباشرة إلى أعلام الفكر الغربي. وأراني أشاطرها الرأي، علماً بأن أطروحة الدكتوراه التي كتبها دولوز أصعب من الكتاب الذي ترجمته. ومع ذلك يبقى أسلوب دولوز في الإعراب عن أفكاره متفاوتاً، فتارة هو أسلوب وصفي سلسل - ولا سيّما عندما يحلّل الأفلام - وطوراً هو أسلوب وعر مفرط في التنظير والسباحة في السديم. وحب التنظير هذا بما يحمل من أفاهيم ومصطلحات ومفردات حديثة وغائمة أحياناً، نجده كثيراً في الفكر الفرنسي المعاصر الذي رفد الفكر العالمي الحديث بنظريات ومدارس وتيارات فكرية وفلسفية مهمة، يتناولها القارئ الأوروبي المستنير بيسر لا يتوفّر بالضرورة للقارئ العربي غير المتخصّص.

جمال شحيّد

دمشق في 20 آذار/ مارس 2014

توطئة

ليست هذه الدراسة تاريخاً للسينما. إنها عملية تبويب صورٍ وإشارات ومحاولة لتصنيفها. ولكن هذا الجزء الأول من الدراسة يجب أن يكتفي بتحديد العناصر، أقول عناصرَ قسم وحيدٍ من التصنيف.

نرجع في معظم الأحيان إلى المنطقيّ الأميركي بيرس (Peirce) (1839-1914)، لأنه وضع تصنيفاً عاماً للصور والإشارات هو الأكمل والأكثر تنوّعاً بلا شك. إنه يشبه تصنيف لينيه (Linné) في التاريخ الطبيعي، بل يشبه لائحة منديلييف (Mendeleiev) في الكيمياء. ذلك أن السينما فرضت وجهات نظر جديدة حول هذه المشكلة.

ثمّة مجابهة أخرى على جانب من الضرورة. لقد كتب برغسون كتابه **المادة والذاكرة** (*Matière et mémoire*) عام 1896 وفيه شخّص أزمةً من أزمات علم النفس. لم يعد يمكن أن تقوم معارضة بين الحركة كواقع فيزيائي في العالم الخارجي، وبين الصورة كواقع نفسي في الوعي. إن اكتشاف برغسون لصورة/ حركة، وبخاصة لصورة/ زمن ما يزال حتى اليوم يحتفظ بثرائه الذي لم نستخلص منه جميع نتائجه.

فعلى الرغم من الانتقاد الشديد التبسيط الذي وجّهه برغسون لاحقاً للسينما، فلا شيء يستطيع أن يحول دون ربطِ الصورة/ الحركة، كما رآها، بالصورة السينمائية.

في هذا الجزء الأول من الكتاب سنعالج الصورة/ الحركة بشتّى أنواعها. أما الصورة/ الزمن فستكون موضوع الجزء الثاني. لقد بدا لنا أن كبار كتّاب السينما يمكن مقارنتهم لا بالرسامين والمعماريين والموسيقيين فحسب، بل بالمفكّرين أيضاً. ذلك أنهم يفكّرون من خلال الصور/ الحركة والصور/ الزمن بدل أن يسوقوا المفاهيم. فالكمّ الهائل من الضحالة في الإنتاج السينمائي ليس اعتراضاً على ذلك؛ مع أنه ليس أسوأ مما نراه في مجالات أخرى، وبالرغم من دعم نتائجه الاقتصادية والصناعية الفريدة. فكبار المخرجين السينمائيين هم بالتالي أكثر عرضةً للتجريح، ومن السهل جداً الحؤول دون إنجازهم أفلامهم. وتاريخ السينما حافل بعدد جمٍّ من الشهداء. فليست السينما أقل إسهاماً في تاريخ الفن والفكر، وفي ظل الأشكال المستقلّة الفريدة التي استحدثها هؤلاء السينمائيون ونشروها على الرغم من جميع العقبات.

لن نقدّم أية أمثلة سينمائية توضح نصنا، لأن نصنا هو الذي ابتغى أن يكون توضيحاً للأفلام الكبرى التي ربّما يحمل كلّ منا ذكرى عنها وتأثّر بها وأدرك أبعادها.

الفصل الأول

أطروحات حول الحركة

التعليق الأول لبرغسون

1)

لا يقدّم برغسون أطروحة واحدة حول الحركة بل ثلاثاً. الأولى هي أشهرها وتوشك أن تحجب الأطروحتين الأخريين، مع أنها مقدّمة لهما. وتقول هذه الأطروحة إن الحركة لا تختلطُ مع المكان الذي اجتازته. فالمكان المجتاز هو ماضٍ، بينما الحركة هي حاضر، وهذه هي عملية الاجتياز. ويمكن تقسيم المكان، في حين أن الحركة لا تقبل القِسمة، أو أنها لا تنقسمُ من دون أن تغيّر طبيعة كل قسمة. وهذا يقتضي فكرة أشدّ تعقيداً تقول: إن الأمكنة المجتازة تنتمي كلها إلى مكان واحد متجانس لا يتغيّر، في حين أن الحركات متنافرة ويتعذّر دمجها ببعضها.

لكن قبل أن تتطوّر الأطروحة الأولى، لا بدّ من القول التالي: أنت لا تستطيع إعادة تشكيل الحركة انطلاقاً من مواقف تتعلّق بالمكان ومن لحظات ترتبط بالزمان، أي انطلاقاً من "تقطيعات" لا تتحرك... لا تُقدم أنتَ على إعادة هذا التشكيل إلا إذا قرنتَ المواقف واللحظات بفكرة التعاقب المجرّدة وبزمن آلي متسق وشامل ينسخ المكان، وهو زمن

واحد لجميع الحركات. وعندئذٍ ستفقد الحركة بطريقتين. فمن جهة، مهما قرّبتَ لحظتين أو موقفين إلى ما لا نهاية، فإن الحركة ستتم دائماً في المسافة الفاصلة بينهما، وستصبح خلفك، ومن جهة أخرى، مهما قسَمتَ وقسّمتَ أجزاء الزمن، ستتم الحركة في مدّة محدّدة، وستكون لها بالتالي مدّتها النوعية. عندئذٍ ستتعارض الصيغتان التاليتان:

"الحركة الواقعية ← المدة المحددة"، و"التقطيعات الثابتة + الزمن المجرّد".

عام 1907 تبنّى برغسون، في كتابه **التطور الخلّاق** (*L'évolu-tion créatricre*)، الصيغة الرديئة التالية: الوهم السينمائي. ذلك أن السينما تلجأ فعلاً إلى معطيين متكاملين: مقاطع لحظية تسمّى صوراً، وحركة أو زمن غير شخصي وأحادي الشكل ومجرد وغير منظور وغير مدرك و"موجود" في الجهاز و"بواسطته" يتمّ استعراض الصور تباعاً[1]. تقدّم لنا السينما إذن حركةً كاذبة، وهي المثال اللافت للحركة الخاطئة. ومن المستغرب أن برغسون أطلق على الوهم الأكثر قِدماً صفة عصرية وحديثة جداً هي "الوهم السينمائي". يقول برغسون: إن السينما عندما تعيد تشكيل الحركة من خلال مقاطع ساكنة، لا تفعل إلّا ما فعله الفكر الأشد قدماً (مفارقات زينون (Zénon)) أو ما يفعله الإدراك الطبيعي. وفي هذا الشأن يتميّز برغسون عن الظواهرية التي رأت أن السينما قد

---

(1) Henri Bergson, *L'évolution créatrice* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]) p. 753, (305)

نستشهد بنصوص برغسون بحسب طبعة Le centenaire؛ والرقم المكتوب بين قوسين هو رقم الصفحات الوارد في الطبعة الشائعة التي أصدرتها دار .P.U.F.

أحدثت بالأحرى قطيعة مع شروط الإدراك الطبيعي، قال: "إننا نلتقط مشاهد شبه فورية من الواقع العابر، وبما أن هذه المشاهد مرتبطة بهذا الواقع، يكفي أن نجعلها تنتظم في صيرورة مجرّدة وأحادية الشكل وغير مرئية تكمن في قاع جهاز المعرفة... **فالإدراك الحسي والإدراك العقلي واللغة تتبع كلها هذا النهج**. أفكّرنا في الصيرورة أم عبّرنا عنها أو أدركناها حسياً، فإننا لا نفعل شيئاً آخر سوى تحريك جهازٍ سينمائي داخلي". هل يجب أن نفهم من ذلك أن السينما، بحسب برغسون، هي فقط عرض وإنتاج لوهم ثابت وعام؟ هل هذا يعني أننا مارسنا السينما دائماً ومن دون أن ندرك ذلك؟ عندها ستُطرح مشاكل عديدة.

بدايةً، أليس الإنتاج المجدّد للوهم هو تصحيح له نوعاً ما؟ هل نستطيع استخلاص الوسائل الاصطناعية من النتيجة الاصطناعية؟ تعمل السينما من خلال فوتوغرام (photogrammes)، أي من خلال مقاطع ثابتة، 24 صورة في الثانية (أو 18 صورة في البداية). ولكن ما تعطينا إياه السينما، كما لاحظنا ذلك غالباً، ليس الفوتوغرام، وإنما الصورة المتوسطة التي لا تضاف الحركة إليها ولا تنجمع فيها: ذلك أن الحركة على العكس من ذلك، تنتمي إلى الصورة المتوسّطة كمعطى فوري. سيقال: هذا ما يحصل تماماً في الإدراك الطبيعي. ولكن هنا سيتم تصحيح الوهم في بداية الإدراك، من خلال الشروط التي تجعل هذا الإدراك ممكناً. أما في السينما فيصحَّحُ هذا الإدراك عندما تظهر الصورة لمُشاهد بعيد عن هذه الشروط (وفي هذا الصدد، سنرى أن الظواهرية محقّة حين افترضت وجود اختلاف نوعي بين الإدراك الطبيعي والإدراك السينمائي). باختصار نقول إن السينما لا تُعطينا صورة تضاف

إليها حركة، إنها تعطينا على الفور صورة/ حركة. تعطينا قَطْعاً، وقَطْعاً متحرّكاً + حركة مجرّدة. والغريب جداً في الأمر هو أن برغسون اكتشف تماماً وجود مقاطع متحركة أو صور/ حركة. ورد ذلك قبل صدور كتابه **التطوّر الخلّاق**، وقبل الولادة الرسمية للسينما، وورد في كتابه **المادة والذاكرة** الذي رأى النور عام 1896. إن اكتشاف الصورة/ الحركة، خارج شروط الإدراك الحسي الطبيعي، كان الكشف الخارق الذي ورد في الفصل الأول من كتاب **المادة والذاكرة**. أنستطيع الظنّ بأن برغسون قد نسيه بعد عشر سنوات من ذلك؟

هل انقاد إلى وهم آخر يحدث في بدايات كل شيء؟ نحن نعلم أن الأشياء والأشخاص مضطرون إلى البقاء في الظلّ، وأنهم مُجبَرون على ذلك عندما يبدأون. وكيف يكون الأمر غير ذلك؟ فالأشياء تظهر والأشخاص يظهرون في مجموعٍ لم يكن يتضمّنهم وقتئذٍ؛ لذا وجب عليها وعليهم أن يُبرزوا السمات المشتركة مع المجموع كي لا يتم رفضُها ورفضهم. لا يظهر جوهر الشيء أبداً في البداية، بل في وسطه وضمن مجرى تطوّره، عندما تتعزّز قواه. هذا ما كان يدركه برغسون أفضل من أي شخص آخر، ولا سيّما أنه قد طوّر الفلسفة بطرحه مسألة "الجديد" بدلاً من مسألة "الأبدية" (كيف يكون إنتاج وظهور شيء جديد ممكناً؟). لقد قال مثلاً إن جِدّةَ الحياة لم يكن بمقدورها أن تظهر في بداياتها، لأن بداية الحياة كانت مضطرة إلى تقليد المادة... أوَلم يحدث الأمر نفسه للسينما؟ أو بالأحرى كيف كان وضع السينما في البداية؟ من جهة كان التصوير يتم بكاميرا ثابتة، وكانت اللقطة إذن مكانية ولا تتحرّك إطلاقاً؛ ومن جهة أخرى كان هناك دمج بين الكاميرا

وجهاز العرض، وكانا يعملان في زمن واحد مجرّد. ولكن تطوّر السينما وبلوغها جوهرَها الأصلي وجدّتَها، سيتحقق في المونتاج ومع الكاميرا المتحركة وتحرّر التصوير وانفصاله عن العرض. حينذاك ستكفّ اللقطة عن أن تكون مقولة مكانية لتصبح مقولة زمانية، وسيصبح القَطع متحرّكاً وسيتخلّص من جموده، وستجد السينما بالتحديد الصورة/ الحركة التي وردت في الفصل الأول من كتاب **المادة والذاكرة**.

يجب الاستنتاج بأن الأطروحة الأولى التي أطلقها برغسون حول الحركة أشدّ تعقيداً مما بدت في البداية. فهناك من جهة انتقاد لجميع المحاولات التي سعت إلى إعادة بناء الحركة وربطتها بالمكان الذي تم اجتيازه، وذلك بجمع القَطعات الثابتة الآنية في زمن مجرّد. وهناك من جهة ثانية نقدُ السينما التي شُجِبتْ كمحاولة من تلك المحاولات الإيهامية، وكمحاولة لإيصال الوهم إلى ذروته. ولكن هناك أيضاً أطروحة كتاب **المادة والذاكرة**، وهناك القَطعات المتحركة والصور الزمنية التي استشعرت وتنبّأت بالمستقبل وبجوهر السينما.

2)

والحال أن كتاب **التطور الخلاق** أطلق أطروحة ثانية مايزتْ على الأقل بين وهمين شديدي الاختلاف، بدل أن تختزل كلّ شيء إلى وهم واحد حول الحركة. ودائماً يكمن الخطأ في إعادة تشكيل الحركة انطلاقاً من لحظات أو مواقف، علماً بأن هناك طريقتين لذلك، طريقة قديمة وطريقة حديثة. لقد رأى القُدامى أن الحركة تحيل إلى عناصر يستطيع العقل أن يدركها، ورأوا أن الأشكال والأفكار خالدة وثابتة. وطبعاً، لكي يستطيع المرء أن يعيد تشكيل الحركة، عليه أن يدرك هذه

الأشكال في أقرب نقطة من تجسّدها في مادة دافقة. وهذه الأشكال هي بمثابة احتمالات لا تنتقل إلى الفعل إلا عندما تتجسد في المادة. وعلى العكس من ذلك، فإن ما تقوم به الحركة ما هو إلا التعبير عن "جدلية" الأشكال وعن توليفة مُثلى تمنحها النظام والاتساق. فتكون الحركة المتصوّرة كمعبر منتظم ينتقل من شكل إلى آخر، أي كنظام **لوضعيات وللحظات متميّزة**، كما في الرقص. ويُفترض في هذه الأفكار أو الصور "أن تعبّر عن كُنْه حقبة من الحقبات، لأن كل ما يبقى في هذه الحقبة مليء بانتقال شكل إلى شكل آخر، وهو انتقال عديم الجدوى في ذاته... فنحن نسجّل المآل الأخير أو النقطة القصوى (acmè, télos) ونجعلها لحظةً جوهرية، وهذه اللحظة التي احتفظت بها اللغة للتعبير عن مُجمل الحدث تكفي ليضطلع العلم بتحديدها"[2].

لقد سعت الثورة العلمية الحديثة إلى إرجاع الحركة، لا إلى لحظات أثيرة، بل إلى لحظة عادية جداً. حتى ولو شكّلنا الحركة من جديد، **فإننا لا نفعل ذلك انطلاقاً من عناصر شكلية خارقة (الوضعيات) بل من عناصر مادية محايثة (المقاطع)**. وبدلاً من القيام بتوليف معقول للحركة، نحلّلها تحليلاً حسيّاً. وهكذا تشكّلَ علم الفلك الحديث من خلال تحديد العلاقة بين المدار والزمن اللازم لقطعه (كيبلر (Kepler))، وتشكّلت الفيزياء الحديثة من خلال ربط المسافة التي يجتازها جسم من الأجسام بالزمن الذي يستغرقه سقوط هذا الجسم (غاليليه (Galilée))، وتشكّلت الهندسة الرياضية باستخلاص المعادلة لخط منحنٍ مسطَّح،

(2) المصدر نفسه، ص 774 (330).

أي بوضع نقطة على مستقيم متحرك في لحظة من لحظات مساره (ديكارت (Descartes))، وتشكّل أخيراً الحساب المتنامي الصِّغَر عندما ارتأى بعضهم النظر في المقاطع التي يمكن تقريبها إلى ما لا نهاية (نيوتن (Newton) ولايبنز (Leibniz)). ففي كل مكان، كان التعاقب الآلي للحظات يحلّ محلّ النظام الجدلي للوضعيات: "يجب على العلم الحديث أن يتحدّد وخصوصاً بتوقه إلى اعتبار الزمن متغيراً مستقلاً"[3].

يبدو أن السينما هي فعلاً المولود الأخير لهذه السلالة التي استخلصها برغسون. بوسعنا أن نتصور سلسلة من وسائل النقل (كالقطار والسيارة والطائرة...)، وأن نتصوّر بالتوازي سلسلة من وسائل التعبير (كالغرافيك والتصوير الضوئي والسينما): فتبدو الكاميرا عندئذٍ كأداة تحويل، أو بالأحرى كمعادل معمَّم لحركات وسائل النقل. وهكذا بدت الكاميرا في أفلام فيم فِندرز (Wim Wenders). وحين نتساءل حول الفترة التي سبقت السينما، نجد أننا وقعنا في اعتبارات مُلتبسة، لأننا لا نعلم إلى أين نعيد، ولا كيف نحدّد السلسلة التقانية التي تسمها. عندئذٍ نستطيع دائماً الإشارة إلى خيال الظلّ الصيني أو إلى أعتق الأنظمة في عرض الصور. ولكن الشروط التي حسمت الأمر بالنسبة للسينما هي كالتالي: ليس التصوير الضوئي فقط، بل التصوّر الضوئي الفوري (ذلك أن تصوير الوضعية ينتمي إلى سلسلة أخرى)؛ المسافة المتساوية بين الصور الآنية؛ نقل هذه المسافة المتساوية إلى حامل يشكّل "الفيلم" (إديسون (Edison) وديكسون (Dickson) هما اللذان ابتكرا تخريمَ بكرة الفيلم)؛ آلية لتعاقب الصور (بصمات الأخوين لوميير -Lu)

(3) المصدر نفسه، ص 779 (335).

(mière). بهذا المعنى تكون السينما المنظومة **التي تعيد إنتاج الحركة بناءً على لحظة عادية**، أي بناءً على لحظات متساوية البعد يتمّ اختيارها بحيث تعطي انطباعاً بوجود حركة مستمرة. وكل منظومة أخرى، تعيد إنتاج الحركة بنظام تقطيعات تُعرَض بحيث يمرَّر بعضها بالبعض الآخر أو بحيث "تتبدّل"، هي منظومة غريبة عن السينما. ونتبيّن ذلك عندما نحاول تعريف الرسوم المتحركة: فإذا اعتُبرت جزءاً لا يتجزّأ من السينما، فلأنها لم تعد تشكّل فيها وضعيةً أو صورة مكتملة، ولكنها تصف صورة تتشكل وتتهدّم على الدوام، عبرَ حركة الخطوط والنقاط المُلتقطة في لحظاتٍ من مسارها. تُحيل الرسوم المتحركة إلى هندسة رياضية ديكارتية لا إلى هندسة إقليدية. فلا تقدّم لنا صورة مرسومة في لحظة فريدة، بل تقدّم حركة مستمرة تصف الصورة.

مع ذلك يبدو أن السينما تتغذّى بلحظات أثيرة. فغالباً ما يقال إن إيزنشتاين (Eisenstein) اقتبس حركاتٍ وتطوراتٍ حصلت في بعض الفترات المأزومة التي صنعَ منها موضوعاً ممتازاً للسينما. وهي التي أطلق عليها صفة "الشجنيّة": لقد اختار نكات وصرخات، ودفع بالمَشاهد إلى ذروتها وجعلها تتصادم. ولكننا لا نسجّل عليه أي اعتراض. لنعُدْ إلى ما قبل تاريخ السينما وإلى المثال الشهير عن عَدْو الفَرَس: لم يفكَّك هذا العَدو تماماً إلّا بالتسجيلات التصويرية التي قام بها ماريه (Marey) والصور الفورية المتراصفة التي قام بها مويبريدج (Muybridge)، وكلها تنقل خبب الفرس إلى نقطة معيّنة. وإذا اخترنا جيّداً الصور المتراصفة لوجب علينا أن نُصادف لحظات رائعة، أي عندما يضع الحصان قائمةً فوق الأرض، ثم ثلاث قوائم، وقائمتين،

وثلاثاً، وواحدة. ونستطيع أن نسمّي هذه اللحظات لحظات متميّزة؛ ولكن ليس بمعنى المشاهد والوضعيات العامة التي كانت تميز العَدْوَ في الأشكال القديمة. ولم يعد لهذه اللحظات أية صِلة بالوضعيات، لا بل قد تكون مستحيلة تماماً كوضعيات. وإذا كانت لحظات أثيرة، فلأنها نقاط لافتة **أو** فريدة خاصّة بالحركة، وليس لأنها لحظات تحيّن شكلاً خارقاً. لقد تغيّر المعنى رأساً على عقب. فاللحظات البارزة التي توقّف عندها إيزنشتاين، أو يتوقّف عندها أي سينمائي آخر، ما زالت لحظات عادية؛ ولكن اللحظة العادية قد تكون منتظمة أو فريدة، وقد تكون عادية **أو** لافتة. وحين اختار إيزنشتاين لحظات لافتة، فإن هذا لم يمنعه من أن يقتبسها من تحليل كامن في الحركة، لا قطعاً من توليف خارق. فاللحظة اللافتة أو الفريدة تبقى لحظة عادية كغيرها من اللحظات. وهنا يكمن الفرق بين الجدلية الحديثة التي ينتمي إليها إيزنشتاين، وبين الجدلية القديمة. فهذه الأخيرة هي نظام الأشكال الخارقة التي تتحيّن في الحركة، في حين أن الحركة هي إنتاجُ ومجابهةُ النقاط الفريدة الكامنة في الحركة. والحالُ أن إنتاج الفرادات هذا (القفزة النوعية) يتم بمراكمة اللحظات المألوفة (العملية الكميّة)، بحيث تُقتطع اللحظة الفريدة من اللحظة المألوفة، فتكون لحظةً مألوفة أو غير منتظمة. لقد أوضح إيزنشتاين نفسه أن "الشَجَنيّ" (أو المؤثر) يقتضي وجود "العضوي"، شأنه شأن المجمل المنظَّم للحظات العادية التي يجب على القَطَعات أن تجري فيها[4].

---

(4) حول العضوي والشجَنيّ، انظر: Sergei Eisenstein, *La non-indifférente nature*, traduit par Luda et Jean Schnitzer (Paris : Union Générale D'éditions, [s. d.]).

اللحظة العادية هي المتراصفة مع لحظة أخرى. نعرّف السينما إذاً على أنها المنظومة التي تعيد إنتاج الحركة عندما ترتبط باللحظة العادية. ولكن هنا تبرز الصعوبة. تُرى، ما هي الفائدة من منظومة كهذه؟ من ناحية العلم، هي ضئيلة الأهمية. ذلك أن الثورة العلمية قائمة على التحليل. فإذا وجب ردّ الحركة إلى اللحظة العادية كي يتم تحليلها، لما رأينا تماماً أهمية التوليف والتشكيل المجدّد القائم على المبدأ نفسه، إلا إذا وُجد اهتمام غامض بالتوكيد. لذا فإن ماريه والأخوين لوميير ما كانوا يثقون كثيراً في اختراع السينما. هل كان لها على الأقل أهمية فنية؟ لم يتوضّح ذلك، لأن الفن استأثر بحقوق توليفة أعلى للحركة، وبقي مرتبطاً بالوضعيات والأشكال التي هجرها العلم. إننا إذاً في صميم الوضع الملتبس للسينما كـ "فنٍّ صناعي": غير أن هذا ليس فناً وليس علماً.

بيد أن المعاصرين كان بإمكانهم أن يتأثّروا بفنّ بزّ الفنون وغيّر في نظام الحركة، وحتى في فنّ الرسم. وعلى الأغلب فإن الرقص والباليه وفنّ الإيماء تخلّوا عن الصور والوضعيات كي يحرّروا قيماً غير مطروحة وغير دافعة، قيماً كانت تُعيد الحركة إلى اللحظة العادية. وهكذا أصبح الرقص والباليه وفن الإيماء أفعالاً تستطيع الاستجابة لأحداث الوسط الاجتماعي للردّ على حوادث البيئة، أي تستطيع توزّع النقاط المكانية والزمانية لحدث من الأحداث. لقد تواطأ كل هذا مع السينما. ومنذ أن أصبحت هذه سينما ناطقة، فقد أصبحت قادرة على أن تجعل الكوميديا الموسيقية أحد أكبر أنواعها، وذلك مع "الفعل الراقص" لـ "فريد أستيير" (Fred Astaire)، الذي كان يدور في أي

مكان، في وسط الشارع، وبين السيارات، وعلى طول الرصيف[5]. ولكن شارلي شابلن (Charlie Chaplin) في السينما الصامتة، كان قد انتزع فن الإيماء من فنّ الوضعيات، وجعله فناً إيمائياً فاعلاً. وعلى أولئك الذين لاموا شارلو (Charlot)على القيام باستخدام السينما لا بخدمتها، ردّ جان ميتري (Jean Mitry) قائلاً: "إنه أعطى الإيماء لوناً جديداً، ووظيفة مكانية وزمنية، واستمراراً مبنياً في كل لحظة ولم يعد يتفكّك إلا في عناصره الكامنة اللافتة، بدلاً من أن يرتبط بأشكال محدّدة مسبقاً ويجب تجسيدها"[6].

لقد أثبت برغسون أن السينما تنتمي كلياً إلى مفهوم الحركة المعاصر هذا. بيد أنه، انطلاقاً من ذلك، بدا متردّداً في اختيار أحد الطريقين التاليين: كان أحدهما يعيده إلى أطروحته الأولى، وكان الثاني في المقابل يفتح مسألة جديدة. وبحسب الطريق الأول، يتمايز مفهومان مختلفان جداً في نظرتهما إلى العلم، ولكنهما ليسا متماثلين في نتائجهما تماماً. وفعلاً هو يضطلِع بإعادة تشكيل الحركة انطلاقاً من **وضعيات خالدة** أو من خلال **قطعات ساكنة**: وفي كلتا الحالتين، تفلت الحركة من أيدينا لأننا نستسلم لكليةٍ مفترضين "أن كل شيء معطى"، في حين أن الحركة لا تتم إن لم تكن الحركة معطاة أو غير قابلة لأن تُعطى. فما أن نصل إلى الكلية في نظام الأشكال والوضعيات الخالد، أو في مجمل اللحظات العادية، حينئذٍ لا يعدو الزمن سوى أن يكون صورة للخلود،

---

(5) Arthur Knight, *Revue du cinéma,* nº 10.

(6) Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III (Paris: Edition Universitaire, 1990) pp. 49-51.

أو محصّلة لمجمل اللحظات، فلا يبقى مكانٌ للحركة الحقيقية[7]. ولكن بدا لبرغسون أن طريقاً آخر قد انفتح. فإذا توافق التصوّر القديم مع الفلسفة القديمة حول فكرة الخلود، فإن المفهوم الحديث والعلم الحديث يستدعي فلسفة **أخرى**. فعندما نربط الحركة بعدد من اللحظات العادية، يترتّب علينا أن نصبح قادرين على التفكير في إنتاج الحديث، أي اللافت والفريد، في أية لحظة من هذه اللحظات: إنه تحوّل كامل في الفلسفة، وهو ما ابتغاه برغسون في المحصّلة، أي أن يُقدّم للعلم الحديث ميتافيزيقا تناسبه ويفتقر إليها، كما يحتاج النصف إلى النصف الآخر[8]. ولكن هل يسعنا التوقف في هذا الطريق؟ وهل نستطيع أن ننكر أن الفنون لا تملك القدرة على هذا التحوّل؟ وأن السينما ليست عاملاً أساسياً في هذا الصدد، حتى وإن لم تلعب دوراً في نشأة وتشكيل هذا الفكر الجديد وهذه الطريقة الجديدة في التفكير؟ ها إن برغسون لم يعد يكتفي بتأكيد أطروحته الأولى حول الحركة. ومع أن أطروحة برغسون الثانية توقفت في مكان ما من الطريق، إلا أنها أتاحت تكوين وجهة نظر أخرى عن السينما بحيث لن تعود الجهاز المتطوّر لأقدم الأوهام، وإنما الجهاز الذي يجب تطويره كي يقدّم الواقع الجديد.

دائماً في **التطور الخلاق** يعرض برغسون أطروحته الثالثة. ولو حاولنا تقديم صيغة فجّة عنها، لقلنا: ليست اللحظة مقطعاً جامداً في الحركة فقط، بل الحركة هي المقطع المتحرك للحظة، أي مقطع الكلية حصراً أو مقطع كُليّة من الكُليّات. وهذا يقتضي أن تعبّر الحركة عن أمر

(7) Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 794 (353).

(8) المصدر نفسه، ص 786 (343).

أعمق، ألا وهو التغيّر في الديمومة أو في الكُليّة. أن تكون الديمومة هي التغيير، فهذا جزء من جوهرها: أي أنها تتغيّر ولا تكفّ عن التغيّر. إن المادة، على سبيل المثال، تتحرك، ولكنها لا تتغيّر. والحال أن الحركة تعبّر عن تغيّر في الديمومة أو في الكُليّة. وتكمن المشكلة هنا من جهة في عبارة "الكُليّة/ الديمومة"، وفي تماهيها من جهة أخرى.

الحركة هي انتقال في المكان. والحال أنه في كل مرة يحدث انتقال لأجزاء في المكان، يحدث تغيّر نوعي أيضاً في الكلّ. وقد أعطى برغسون أمثلة عديدة على ذلك في كتابه **المادة والذاكرة**. الحيوان يتحرك، ولكنه لا يتحرّك للاشيء، يتحرك ليأكل أو ليهاجر... إلخ. كأن الحركة تفترض فرقاً في الطاقة، وتُقدم على ردمه. فإذا ما أخذتُ في الاعتبار المجرّد عدداً من الأجزاء والأماكن، هي A وB، فإني لا أفهم الحركة التي تذهب من أحدهما إلى الآخر. ولكنني في A، وأتضوّر جوعاً، وأعلم أن هناك طعاماً في B. وعندما وصلت إلى B وأكلت، ما تغيّر ليست حالتي فقط، وإنما حالة A وB كليهما وجميع ما وُجد بينهما. وعندما تجاوز آخيل السلحفاة، ما تَغيّر هو الوضع العام الذي كان يحيط بالسلحفاة وبآخيل وبالمسافة بينهما. الحركة تُحيل دائماً إلى تغيّر، والهجرة تحيل دائماً إلى تغيّر الفصول. وهذا يصحّ على الأجساد: فسقوط جسم من الأجسام يفترض وجود جسم يجذبه، ويعبّر عن تغيّر في الكلّ الذي يشمل الجزأين. وحين نتخيّل ذرّات صرفة، فإن حركاتها التي تدلّ على فعل متبادل بين جميع أجزاء المادة تعبّر بالضرورة عن تبدّلات واضطرابات وتغيّرات طاقيّة داخل الكل. وما اكتشفه برغسون

خلف الانتقال إنما هو التذبذُب والإشعاع. وخطؤنا نحن هو أننا نعتقد بأن ما يتحرّك ليس سوى عناصر عادية خارجية في خواص الأجسام، ولكن هذه الخواص بالذات هي اهتزازات صرفة تتغيّر كلما تتحرّك هذه العناصر المزعومة[9].

في كتاب **التطور الخلاق**، قدّم برغسون مثالاً مشهوراً جداً ما يزال يثير دهشتنا. قال: عندما أضع السكّر داخل كوب من الماء، "يجب عليَّ أن أنتظر حتى يذوب السكر"[10]. والغريب أن برغسون، على الرغم من كل شيء، بدا وكأنه نسي أن تحريك الملعقة يستطيع أن يسرّع الذوبان. ولكن ماذا يريد أن يقوله في المقام الأول؟ أراد أن يقول إن حركة النقل التي تفصل بين ذرات السكر والتي تتركها معلّقة في الماء تعبّر هي ذاتها عن تغيّر في الكلّ، أي في محتوى الكوب، وعن نقلةٍ نوعية في حالة الماء الذي يوجد في داخله سكّر. فإذا حرّكتُ الملعقة، فإنني أسرّع الحركة، ولكنني أغيّر أيضاً الكل الذي يضمّ الآن الملعقة؛ فالحركة المتسارعة تستمر في التعبير عن تغيّر الكل. "إن التنقلات السطحية جداً في الكتل والجزيئات؛ والتي تدرسها الفيزياء والكيمياء، تصبح، بالنسبة لهذه الحركة الحيوية التي تتم في العمق، والتي هي بمثابة تحوّل وليست بمثابة انتقال، مشابهةً لموقف جسم متحرك مقارنة بحركة هذا الجسم في المكان"[11].

(9) حول جميع هذه النقاط، انظر: Henri Bergson, *Matière et mémoire*, ch. IV, pp. 332-340 (220-230).

(10) Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 502 (9-10).

(11) المصدر نفسه، ص 521 (32).

حركة بمثابة مقطع متحرك	=	قطعات ساكنة
تغيّر نوعي		حركة

هذا مع الفارق القائل بأن علاقة الشطر الأيسر تعبّر عن وهم، وبأن علاقة الشطر الأيمن تعبّر عن واقع.

ما أراد برغسون أن يقوله تحديداً حول كوب الماء المحلّى، هو أن انتظاري – ومهما كان نوعه – يعبّر عن ديمومة تمثّل واقعاً ذهنياً وروحياً. ولكن عن ماذا تعبّر هذه الديمومة الروحية، لا بالنسبة لي أنا الذي أنتظر فقط، بل بالنسبة إلى الكل الذي يتغيّر؟ كان برغسون يقول: لا يُعطى الكل ولا يمكن أن يعطى (وخطأ العلم الحديث، شأنه شأن العلم القديم، هو أنه يعطي لنفسه كل شيء، ولكن بطريقتين متباينتين). كان العديد من الفلاسفة قد قالوا إن الكل لا يعطى ولا يمكن أن يعطى؛ واستخلصوا من ذلك فقط أن الكلّ مفهوم مجرّد من المعنى. أما ما استخلصه برغسون فشديد الاختلاف: إذا كان الكل لا يمكن أن يعطى، فلأنه المفتوح بامتياز، (المشترك بين الجميع)، وأن من خاصيته أن يتغيّر من دون انقطاع وأن يخلق شيئاً جديداً، أي أنه بوجيز العبارة يخلق ديمومة. "إن ديمومة الكون ومدى الإبداع الكامن فيه لا يؤلفان إلا شيئاً واحداً"[12]. فكلما وُجدنا أمام ديمومة أو في ديمومة يمكننا الجزم بوجود كلٍّ يتغيّر ويُفضي إلى مكان. من المعروف جداً أن برغسون قد اكتشف أن الديمومة مماثلة للوعي. غير أن دراسة الوعي المستفيضة دفعته

(12) المصدر نفسه، ص 782 (339)

إلى أن يُثبت بأن لا وجود لهذا الوعي إلا إذا انفتح على الكل، وإلا إذا تماشى مع انفتاح هذا الكل. وهذه أيضاً حالة الكائن الحي: عندما قارن برغسون الكائن الحي بكلٍّ أو بكليّة الكون، بدا وكأنه استعاد المقارنة الأشد قدماً[13]. ومع ذلك فقد قلب حدودها كلياً. ذلك أن الكائن الحي إذا كان كلاً، وقابلاً بالتالي للانصهار في كليّة الكون، فليس لأنه كون مصغّر ومنغلق انغلاقَ الكل - كما يفترض - بل على العكس من ذلك لأنه مفتوح على عالم، ولأن العالم والكون هو نفسه المفتوح بامتياز. "فحيثما وُجد شيء حي، يكون في مكانٍ ما سجلٌّ يدوَّن فيه الزمان"[14].

إذا وجب علينا أن نعرّف الكل، لعرّفناه من خلال العلاقة. ذلك أن العلاقة ليست سِمة خاصة بالأشياء، لأنها تخرج دائماً عن حدود هذه السمة. وكذلك لا يمكن فصلها عن المفتوح، ولها وجود روحي أو ذهني. لا تنتمي العلاقات إلى الأشياء، بل إلى الكل بشرط ألا نخلِط بينه وبين مجموعة مغلقة من الأشياء[15]. فمن خلال الحركة داخل المكان، نرى أن أشياء مجموعة من المجموعات تغيّر أماكنها الخاصة بها. ولكن من طريق العلاقات، يتحوّل الكل أو يغيّر صفته. بل عن الديمومة أو عن الزمن نستطيع القول إنهما يمثّلان جملة العلاقات.

(13) المصدر نفسه، ص 507 (15).

(14) المصدر نفسه، ص 508 (16). التشابه الوحيد واللافت بين برغسون وهيدغر هو التالي: كلاهما أرسيا خاصيّة الزمان على مفهوم الانفتاح.

(15) نُدرج هنا مشكلة العلاقات، مع أن برغسون لم يطرحها صراحة. ونعلم أن العلاقة بين شيئين لا يمكن اختزالها إلى صفة هذا الشيء أو ذاك، كما لا يمكن اختزالها إلى صِفة تعود إلى المجموعة. ومع ذلك، فإن إمكانية ربط العلاقات بكلٍّ مُعيَّنٍ وجيهة جداً إذا نظرنا إلى هذا الكلّ ككلّ «مستمر» لا كمجموعة معيّنة.

ينبغي ألا نخلط بين الكُلّ و"الكُليّات" وبين **"المجموعات"**. ذلك أن المجموعات مغلقة وكل ما هو مغلق هو مغلق اصطناعياً؛ وأن المجموعات هي دائماً مجموعاتُ أجزاءٍ. ولكن الكلّ ليس مغلقاً، وإنما مفتوح، وليست له أجزاء - إلا بمعنى خاص جداً - لأنه لا يقسّم من دون أن تتغيّر طبيعته في كل مرحلة من مراحل التقسيم. "يستطيع الكلّ الحقيقي أن يكون ديمومة لا تقبل القسمة"(16). الكل ليس مجموعة مغلقة، ولكنه على العكس من ذلك يكون المجموعة التي لا تغلق إطلاقاً وتتمتّع بحماية كاملة، مما يبقيه مفتوحاً في جانب من جوانبه، فيكون بمثابة خيط رفيع يربطه بباقي الكون. إن كأس الماء هو مجموعة مُغلقة تحتوي على أجزاء هي الماء والسكر وربما الملعقة؛ ولكن ذلك ليس هو الكلّ. الكلّ يتكون ولا يكفّ عن التكوّن في بعد آخر من دون أجزاء، شأنه في ذلك شأن ما ينقل المجموعة من حالة نوعية إلى حالة أخرى، كأنه الصيرورة الخالصة التي لا تتوقّف والتي تمرّ في هذه الحالات. وبهذا المعنى يكون الكلّ روحياً أو ذهنياً. "فكأس الماء والسكّر وعملية ذوبان السكر في الماء هي بالتأكيد تجريدات، أما الكلّ المطلق الذي قُطعت فيه بواسطة حواسي وإدراكي فيتقدّم ربما على غِرار وعي ما"(17) يبقى أن هذا التقطيع الاصطناعي لمجموعة من المجموعات أو لمنظومة مغلقة، ليس وهماً محضاً. إنه تقطيع له مبرّراته الوجيهة، وإذا كانت العلاقة بين كلّ شيء والكلّ (أي تلك العلاقة المفارقة التي تربطه بما هو مفتوح) هي علاقة عَصيّة على الانفصام، بوسعها على الأقل أن تتمدّد وتتطاول إلى ما لا

---

(16) Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 520 (31)

(17) المصدر نفسه، ص 502-503 (10-11).

نهاية وأن تزداد دقّة. ذلك أن تنظيم المادة يمكّن المنظومات المغلقة أو المجموعات ذات الأجزاء المحددة، ويجعلها امتدادُ المكان ضروريةً. ولكن المجموعات هي - بصورة أدق - موجودة في المكان، بينما تكون الكليّات والكلّ في الديمومة، لا بل تكون الديمومة بالذات بما أنها لا تتوقّف عن التبدّل. فتكون الصيغتان اللتان تتناسبان مع الأطروحة الأولى لبرغسون صيغتين تحظيان بوضع أكثر دقة: فتحيل الصيغة الأولى "أي التقطيعات الثابتة + الزمن المجرّد" إلى المجموعات المغلقة التي تكون أجزاؤها مقاطع ثابتة، وتُحتسب حالاتها المتعاقبة على زمن مجرد؛ في حين أن الصيغة الثانية "أي الحركة الفعلية ← الديمومة العينية" تحيل إلى الانفتاح على كلٍّ له استدامة، فتكون حركاته مقاطع متحرّكة تخترق المنظومات المغلقة.

في ختام هذه الأطروحة الثالثة، نجد أنفسنا في الواقع على ثلاثة مستويات: **1)** المجموعات أو المنظومات المغلقة، التي تُحدّد من خلال أشياء يمكن تبيّنها أو من خلال أجزاء متمايزة؛ **2)** حركة الانتقال التي تتمّ بين هذه الأشياء وتغيّر في وضع كل منها؛ **3)** الديمومة أو الكل، أي الواقع الروحي الذي لا يتوقف عن التغيّر تبعاً لعلاقاته الخاصة به.

للحركة إذاً وجهان نوعاً ما. فمن جهة، هي ما يحدث بين الأشياء أو الأجزاء، ومن جهة أخرى هي ما يعبّر عن الديمومة أو عن الكلّ. فعندما تتغيّر طبيعة الديمومة، تجعلها الحركةُ تنقسم داخل الأشياء، وعندما تتعمّق الأشياء وتفقد حدودها تتجمّع داخل الديمومة. سيقال إذاً إن الحركة تربط أشياء منظومة مغلقة بالديمومة المفتوحة، وتربط الديمومة

بأشياء منظومةٍ تُرغمها على الانفتاح. تربط الحركة الأشياء التي تستقرُّ هي في داخلها، بالكلّ المتغيّر الذي تعبّر عنه، والعكس صحيح. فبالحركة ينقسم الكلّ في الأشياء وتجتمع الأشياء في الكلّ: وبينهما كليهما، يتغيّر "الكلّ". نستطيع النظر في الأشياء أو الأجزاء التي تشكّل مجموعة معيّنة كـ **"قطعات ساكنة"**؛ ولكن الحركة تدبّ بين هذه القطعات، فتربط بين الأشياء أو الأجزاء وبين ديمومة كلٍّ يتغيّر، فتعبّر إذاً عن تغيّر في الكلّ نسبةً إلى الأشياء، فتكون هي بالذات **قطعاً متحركاً** للديمومة. نستطيع الآن أن نفهم الأطروحة العميقة جداً التي وردت في الفصل الأول من كتاب **المادة والذاكرة**: **1)** لا توجد صور لحظيّة فقط، أي مقاطع ساكنة للحركة؛ **2)** توجد صور/ حركة هي مقاطع متحركة للديمومة؛ **3)** أخيراً توجد صور/ زمن، أي صور/ ديمومة وصور/ تغيّر، وصور/ علاقة، وصور/ حجم، تكون خلف الحركة بالذات.

الفصل الثاني

الإطار واللقطة، التأطير والتقطيع

1)

لننطلق من التعريفات البسيطة جداً، على أن نصححها لاحقاً. نطلق كلمة **تأطير على تحديد منظومة مغلقة، مغلقة نسبياً، وتشمل كل ما هو ماثل في الصورة**: الديكورات والشخصيات والأكسسوارات. يشكل الإطار (الكادر) إذاً مجموعة لها عدد كبير من الأجزاء، أي العناصر التي تدخلُ في المجموعات الفرعية. نستطيع أن نحصيها. وبالطبع تكون هذه الأجزاء نفسها في صورة. وهذا ما دفع ياكوبسون الى أن يسمّيها أشياء/ علامات، وسمّاها بازوليني (Pasolini) سُنَيْمات (Cinèmes). ولكن هذه المصطلحات تستدعي بعض المقاربات اللغوية (فتكون السُنيمات كالصوتيات، وتكون اللقطة مثل المونيم (monème)) والذي هو غير ضروري[1]. فإذا كان للكادر نظير، فسيكون في المنظومة المعلوماتية أكثر منه في المنظومة الألسنية. والعناصر هي معطيات عديدة أحياناً

(1) انظر:
Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg (Paris: Payot, 1976), pp. 263-265.

وقليلة أحياناً أخرى. ولا يمكن بالتالي فصلُ الإطار عن هاتين النزعتين، إما إلى الإشباع وإما إلى الندرة. ويجب التنويه بأن الشاشة الكبيرة وعمق مجال الصورة قد مكّنا من مضاعفة أعداد المعطيات المستقلة بحيث يكون المشهد الثانوي في مقدّمة الصورة في حين أن المشهد الرئيسي يجري في خلفيتها (Wyler) أو لا يعود بمستطاعنا أن نميّز بين الرئيسي والثانوي (Altman). وعلى العكس من ذلك، تظهر الصور النادرة، إما عندما نشدّد على شيء واحد (عند هيتشكوك (Hitchcock)، كأس الحليب المُضاء من الداخل، كما في فيلم **شكوك** (*Soupçons*)، أو جمرة السيجارة في المستطيل الأسود للنافذة، كما في فيلم **نافذة مطلّة على فناء** (*Fenêtre sur cour*)) أو عندما تُفرَّغ المجموعة من بعض المجموعات الفرعية (كما في المناظر الطبيعية الصحراوية عند مايكل أنجيلو أنطونيوني (Michelangelo Antonioni) والمنازل الخالية (في أفلام ياسوجيرو أوزو (Yasujizo Ozu)). وقد تتم النُدرة القصوى مع المجموعة الفارغة، عندما تصبح الشاشة سوداء كلياً أو بيضاء كلياً. وقدّم هيتشكوك مثالاً على ذلك في فيلم **منزل الدكتور إدواردز** (*La maison du Dr. Edwards*) عندما اجتاح الشاشة كأسُ حليب آخر، فلم يترك إلا صورة بيضاء فارغة. ولكن في حالتي الندرة أو الإشباع، يعلّمنا الكادر أن وجود الصورة لا يهدف فقط إلى المشاهدة، فهي مقروءة بقدر ما هي مرئية. فللكادر هذه الوظيفة المُضمرة: أن يسجل المعلومات الصوتية وأيضاً البصرية. فإذا رأينا قليلاً من الأشياء في الصورة، فلأننا لا نُحسن قراءتها كما يجب، ولأننا لا نُحسن تقدير قيمة الندرة أو الإشباع. لا بدّ من التدرّب على الصورة، ولا سيّما في أفلام غودار عندما تظهر هذه الوظيفة بكل جلاء، وعندما يصلح الكادر لمساحة من المعلومات

الكتيمة، فتكون تارة ضبابية بالإشباع، وطوراً مختزلة إلى المجموعة الفارغة، على الشاشة باللونين الأبيض أو الأسود[2].

في المقام الثاني، كان الكادر على الدوام هندسياً أو فيزيائياً، حسبما يؤلّف المنظومة المغلقة نسبة إلى مترابطات مختارة أو إلى متغيّرات منتخبة. فتارة يُنظر إلى الكادر كتركيب مكاني مؤلّف من خطوط متوازية ومائلة، كتكوين لوعاء بحيث تجد الكتل وخطوط الصورة التي شغّلتْه على الفور، توازناً لها، فتكون حركاتها أحدى ثوابته. نجد هذا غالباً عند كارل دريير (Carl Dreyer)، ويبدو أن أنطونيوني قد ذهب إلى أقاصي هذا التصوّر الهندسي للكادر الذي راح ينخرط فيه. راجع فيلم **الكسوف**[3] (*L'éclipse*). وطوراً يُنظر إلى الكادر كبناء دينامي يتحرّك بالفعل، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمشهد والشخصيات والأشياء التي تملأه. وهذا ما نلاحظه في أسلوب قزحية العين عند غريفيث (Griffith) الذي يعزل في البداية وجهاً، ثمّ ينفتح ويُظهر البيئة المحيطة؛ وكذلك في أبحاث إيزنشتاين المستوحاة من الرسوم اليابانية التي توائم بين الكادر والموضوع؛ وكذلك أيضاً في شاشة غرانس (Grance) المتحركة التي تنفتح وتنغلق "بحسب الضرورات الدرامية" فتكون مثل "أكورديون بصري": على هذا النحو جرت في البداية محاولة التنويعات الدينامية

---

(2) Noël Burch, *Une praxis du cinéma* (Paris: Gallimard, 1986), p. 86:
وذلك على شاشة الأسود أو الأبيض، عندما لا يعمل عن بعد من طريق التنقيط فقط، بل عندما يأخذ «قيمة بنيوية».

(3) Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du Cinéma (Paris: Gallimard, 1981), p. 88,
وهذا ما حلّله بازوليني واعتبره «تأطيراً هوسياً» عند أنطونيوني (Pasolini, *L'expérience hérétique*, p. 148).

للكادر. وفي جميع الأحوال، التأطير هو حدّ وحصر[4]. ولكن، بحسب المفهوم نفسه، يمكن النظر إلى الحدود بطريقتين، طريقة رياضية أو طريقة دينامية: فتارة تسبق وجود الأجسام التي تثبّت ماهيتها، وطوراً تذهب هذه الحدود إلى حيث توجد قوّة الجسم. ومنذ حقبة الفلسفة الكلاسيكية، كان هذا أحد أوجه التعارض الرئيسية بين الأفلاطونيين والرواقيين.

يكون الكادر هندسياً أو فيزيائياً على نحو مختلف أيضاً، وذلك بالنسبة لأجزاء المنظومة التي يفصل أو يجمع بينها في آنٍ واحد. في الحالة الأولى، لا ينفصل الكادر عن التمايزات الهندسية الصلبة. ويظهر ذلك في صورة رائعة في فيلم **التعصّب** (*Intolérance*) الذي أخرجه غريفيث، وهذه الصورة تقطع الشاشة وفقاً لخط عمودي يتماشى مع سور مدينة بابل، أما في الجهة اليمنى من الصورة فنرى الملك يتقدّم على خط أفقي علوي فوق طريق يعلو السور، وفي الجهة اليسرى نرى العربات تنطلق وتعود على خط أفقي منخفض يلامس أبواب المدينة. أما إيزنشتاين فقد درس آثار القَطع الذهبي على الصورة السينمائية. واستكشف دريير الخطوط الأفقية والعمودية، والتناظرات، وأعلى الكادر وأسفله، والتناوبات بين الأسود والأبيض، وطوّر السينمائيون التعبيريون المنحرفات والمنحرفات المعكوسة، والأشكال الهرمية أو المثلّثة التي تكتّل الأجسام والحشود والأماكن، وتصادم هذه الكتل،

---

(4) في دراسة منشورة لدومينيك فيلان (Dominique Villain) مؤلّفة من مقابلات أجراها مع عدد من مهندسي الكادر، يحلّل هذين المفهومين للتأطير (Le cadrage cinématographique).

واستكشفوا رصفاً كاملاً للكادر "الذي ترتسم فيه المربعات السوداء والبيضاء لرقعة الشطرنج" (راجع فيلمي **النيبيلونغن** (*Nibelungen*) و**ميتروبوليس** (*Metropolis*) لفريتز لانغ[5] (Fritz Lang)). وحتى الضوء يكون هدفاً لمنظور هندسي، عندما ينتظم مع الظلمة في جزأين متساويين، أو ينتظم في خطوط متعاقبة بحسب اتجاه من اتجاهات التعبيرية (كما نرى ذلك في أفلام روبرت فيني (Robert Wiene) ولانغ). وبالطبع فإن الخطوط الفاصلة بين العناصر الكبرى للطبيعة تلعب دوراً أساسياً، كما نشاهد ذلك في مناظر السماء في أفلام جون فورد (John Ford): إذ تنفصل السماء عن الأرض وترتد الأرض إلى أسفل الشاشة. ولكننا نشاهد أيضاً الفصل بين الماء واليابسة أو الخيط الرفيع الذي يفصل بين الهواء والماء، عندما يخفي الماء في قاعه شخصاً هارباً، أو عندما يختنق ضحية عند حدّ المسطح (فيلم **أنا هارب** (*Je suis un évadé*) للمخرج لو روي (Le Roy)، وفيلم **عشيرة المتصلبين** (*Le clan des irréductibles*) للمخرج نيومان (Newman)). وكقاعدة عامة، لا تؤطر قوى الطبيعة بالطريقة ذاتها التي تؤطّر فيها الشخصيات أو الأشياء، كذلك تختلف طريقة التأطير للأفراد والحشود، ويختلف تأطير العناصر الفرعية والنهايات. فتكون داخل الكادر الواحد كادرات مختلفة. فالأبواب والنوافذ والكوى والقمريات ونوافذ السيارات والمرايا هي كادرات في الكادر. ونجد لدى كبار المخرجين تآلفاً خاصاً مع هذا أو ذاك من تلك الكوادر التي هي من الدرجة الثانية أو الثالثة...

---

(5) Lotte Eisner, *L'écran démoniaque* (Paris: Encyclopédie du cinéma, [s. d.]), p. 124.

إلخ. ومن خلال هذا التداخل بين الكادرات تنفصل أجزاء المجموعة أو المنظومة المغلقة، ولكنها تتواطأ أيضاً في ما بينها وتتجمّع.

من الناحية الأخرى، يستدعي المفهوم الفيزيائي والدينامي للكادر مجموعات غامضة لم تعد تنقسم إلى مناطق أو أماكن. فلم يعد الكادر موضع تقسيمات هندسية بل موضع تدرّجات فيزيائية. تكون الأجزاء المكثّفة بمثابة أجزاء المجموعة، والمجموعة ذاتها هي بمثابة خليط يمرّ في جميع الأجزاء، ويمرّ في تدرجات الظلّ جميعها والنور وفي جميع درجات سلّم الانتقال من المضيء إلى المعتم (كما عند بول فيغنر (Paul Wegener) وفريدريش فيلهلم مورناو Friedrich Wilhelm (Murnau). وهذا يمثّل الاتجاه الآخر للمنظور التعبيري، مع أن بعض المخرجين يشتركون في تياري التعبيرية كليهما، من داخل المدرسة التعبيرية ومن خارجها. وهنا لم نعد نستطيع التمييز بين الفجر والغسق، وبين الهواء والماء، وبين الماء واليابسة، داخل مزيج كبير بين المستنقع والعاصفة[6]. وعبر درجات المزيج هذا تتمايز الأجزاء وتختلط ببعضها، في تحول للقيم لا يتوقف. فلا تنقسم المجموعة إلى أجزاء من دون أن تغيّر شيئاً من طبيعتها كل مرة: فلا تقبل المجموعة القسمة وليست جلموداً لا ينقسم، بل هي "تذريرية". صحيح أن هذه الحالة وُجدت في التصميم الهندسي: فكان تراكُب الكادرات هو الذي يعبّر عن تغيّراتها النوعية. الصورة السينمائية هي دائماً صورة تذريرية. والسبب الأساسي لذلك هو أن الشاشة – ككادر لكل الكادرات – تُعطي مقياساً مشتركاً للكادر الذي

(6) انظر: M. Bouvier et J. L. Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du Cinéma (Paris: Gallimard, 1981), pp. 75-76.

يفتقر إلى مقياس: لقطة بعيدة لمنظر طبيعي ولقطة قريبة لوجه من الوجوه، منظومة فلكية ونقطة ماء، وهي أجزاء ليس لها قاسم مشترك واحد في المسافة والتضاريس والضوء. والكادر، في هذه المعاني جميعها، يضمن عدم موضعَة الصورة.

في المقام الرابع، يرتبط الكادر بزاوية ضبط الإطار؛ أي أن المجموع المغلق هو في ذاته منظومة بصرية تحيل إلى النظر في مجمل التفاصيل. صحيح أن هذا التوجيه يمكن أن يكون أو أن يبدو مستهجناً ومفارقاً: لأن السينما تُظهر لقطات مذهلة لما يجري على الأرض، ولقطات تؤخذ من الأعلى إلى الأسفل أو من الأسفل إلى الأعلى... إلخ. ولكن هذه اللقطات تخضع، على ما يبدو، للقاعدة ذرائعية لا تنطبق على السينما السردية فقط: إذ يجب عليها أن تفصح عن أهدافها – وإلّا تقع في رؤية جمالية جوفاء – وأن تُظهرها طبيعية ومتسقة أتعلّقت بمنظور شمولي يستوعب التفاصيل أم تعلّقت بعنصرٍ يبدو غير مرئي وغير متوفر في التفاصيل الأولى. نجد عند جان ميتري وصفاً للقطة نموذجية في هذا الشأن مأخوذة من فيلم **الرجل الذي قتلتُه** للمخرج إرنست لوبيتش (Ernest Lubitsch): في لقطة متحركة وجانبية ومتوسطة العلو، تُظهر الكاميرا ظهورَ سياجٍ بشري وتحاول أن تتسلّل إلى الصف الأول من هذا السياج، ثم تتوقف عند شخص مَبتور الساق تمكّن ساقه المبتورة من الإطلال على مشهد عرض عسكري يتقدّم. وهذه زاوية تأطير بمنتهى الغرابة. وتصنع الكاميرا من الساق السليمة ومن عكّاز ذلك الرجل كادراً، ومن مكان البتر تصوّر العرض العسكري، فتجسّد وجهة النظر

الآنفة الذكر[7]. فنقول إذاً إن زاوية التأطير كانت مبرّرة. ولكن هذه القاعدة الذرائعية لا تصلح دائماً، ولا تستنفد الحالة، حتى وإن أرادت ذلك. لقد بنَى باسكال بونيتزر (Pascal Bonitzer) مفهومَ "الخروج عن الكادر" المثير للاهتمام، للدلالة على تلك اللقطات غير المألوفة التي لا تنضوي في منظور مائل أو في زاوية إشكالية وتحيل إلى بعد آخر للصورة[8]. وهناك أمثلة كثيرة عن الكادرات القاطعة عند دريير، في الوجوه التي تقطعها حافة الشاشة، كما في فيلم **آلام جان دارك**. وأكثر من ذلك، كما سنرى، فإن الفضاءات الفارغة التي وردت في أفلام أوزو، والتي تؤطّر منطقة ميتة، وإن الفضاءات المفصولة التي ظهرت في أفلام روبرت بريسون (Robert Bresson)، والتي لا تترابط أجزاؤها، تتجاوز كل تسويغ سردي وكل تسويغ ذرائعي على الأعمّ وتأتي ربما لتؤكّد أن الصورة البصرية لها وظيفة قرائية إلى جانب وظيفتها البصرية.

يبقى أن نتكلّم عما هو خارج مجال الرؤية (أو اللقطة). وهذا ليس نفياً أو إنكاراً؛ ولا يكفي أيضاً أن نعرّفه بأنه لا تلازُم بين كادرين يكون أحدهما بصرياً والآخر صوتياً (كما يظهر ذلك عند بريسون، عندما يشي الصوت بما لا نراه و"يحل محلّ" المرئي بدل أن يُضاعفه)[9]. يحيل

---

(7) Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma,* II (Paris: Edition Universitaires, 1990), pp. 78-79.

(8) Pascal Bonitzer, «Décadrages,» *Cahiers du Cinéma*, nº 248 (Janvier 1878).

(9) Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (Paris: Gallimard, 1993), pp. 61-62:

«يجب على الصوت ألّا يأتي لمساعدة الصورة فقط، ولا الصورة لمساعدة الصوت. (...) يجب ألّا يتداعم الصوت والصورة، بل أن يعمل كل منهما بدوره تناوبياً».

خارج الحقل إلى ما لا نسمعه وما لا نراه، مع أنه حاضر تماماً. صحيح أن هذا الحضور يثير مشكلة ويحيل إلى مفهومين جديدين يتعلقان بضبط الكادر. فإذا ما عدنا إلى بدائلية أندريه بازان (André Bazin) التي تراوح بين القناع والكادر، نرى أن الكادر يعمل تارة كقناع متحرك تتمدّد فيه كل مجموعة داخل مجموع متسق وأوسع يتواصل فيه، وطوراً ككادر تصويري يعزل منظومة ويحيّدها عن محيطها. وتتبدّى هذه الثنائية بطريقة منهجية عندما نقارن بين جان رينوار (Jean Renoir) وهيتشكوك، فينظر الأول إلى المكان والفعل كأنهما يتجاوزان دائماً حدود الكادر الذي لا يقوم إلا باقتطاع جزء من المجال المحيط، في حين أن الكادر عند الآخر "يحبس جميع العناصر المكوِّنة" ويعمل كإطار هندسي أكثر منه كإطار تصويري أو مسرحي. ولكن إذا صحّ أن مجموعاً جزئياً لا يتواصل من حيث الشكل مع مجال الرؤية إلا من خلال سمات إيجابية للكادر ولإعادة ضبطه، يصح أيضاً أن المنظومة المغلقة، حتى وإن كانت محكمة الإغلاق، لا تلغي مجال الرؤية إلا ظاهرياً، فتمنحه على طريقتها أهمية حاسمة، لا بل حاسمة جداً[10]. فكل

---

(10) الدراسة المنهجية جداً لخارج اللقطة قدّمها نويل بورش (Noël Burch)، حول فيلم نانا (*Nana*) الذي أخرجه رينوار (Noël Burch, *Une praxis du cinéma,* pp. 30- 51),

ومن وجهة النظر هذه يعارض جان ناربوني (Jean Narboni) هيتشكوك برينوار (Hitchcock: “Visages d’Hitchcock,” *Cahiers du cinéma,* p. 37) ولكن ناربوني يذكّر بأن الكادر السينمائي هو دائماً قناع كما كان بازان يعتبره: لذا فإن ضبط الكادر المغلق عند هيتشكوك له خارج لقطته، ولو كان ذلك بطريقة مختلفة عما هو عليه عند رينوار فهو ليس «فضاءً ممتداً ومتسقاً كفضاء الشاشة، بل هو حيّز متقطع ومتنافر يتعارض مع حيز الشاشة»، الذي يحددّ الإمكانيات.

ضبط للإطار يحدّد ما هو مجال الرؤية. ولا يوجد نموذجان من الكادر يحيل أحدهما إلى خارج مجال الرؤية فقط، بل يوجد بالأحرى شكلان متباينان لمجال الرؤية يحيل أحدهما إلى طريقة في ضبط الإطار.

إن إمكانية تقسيم المادة تعني أن الأجزاء تدخل في مجاميع شتّى لا تكفّ عن الانقسام إلى مجاميع فرعية أو تكون هي بالذات مجموعاً فرعياً لمجموع أوسع، وهكذا دواليك. لذا تتحدّد المادة من خلال ميلها إلى تشكيل منظومات مغلقة وإلى ابتسار هذا الميل. كل منظومة مغلقة هي منظومة تواصلية. ثمّة دائماً خيط رفيع يربط كأس الماء المحلّى بمجموع أرحب. وهذا هو المعنى الأول لما نُطلق عليه تسمية "خارج مجال الرؤية": فما أن يؤطَّر مجموع ما، ويشاهَد بالتالي، حتى يكون هناك مجموع أكبر، أو أن يكون هناك مجموع آخر يُشكِّل مع الأول مجموعاً أكبر، ويمكن أن يشاهَد بدوره، بشرط أن يثير "خارج لقطة" جديداً... إلخ. ومجموع هذه المجاميع برمّتها يشكّل استمراراً متجانساً، وفضاءً أو حيّزاً لا متناهياً من المادة. ولكنه ليس بالتأكيد "كلّاً"، مع أن هذه اللقطة أو هذه المجاميع المُتعاظمة لها ارتباط غير مباشر بالكلّ حتماً. نعلم بالتناقضات المستعصية التي نقع فيها حين نعالج مجموع المجاميع كافة على أنه كلّ. وهذا لا يعني أن فكرة المجموع مجرّدة من المعنى، بل يعني أنها ليست مجموعاً وأنها من دون أجزاء. إنها بالأحرى ما يمنع كل مجموع مهما كان كبيراً، من أن ينغلق على نفسه، وتجبره على الامتداد إلى مجموع أكبر. فالكل إذاً هو كالخيط الذي يخترق المجاميع ويعطي كلّاً منها الإمكانية المتحققة حتماً للتواصل مع مجموع آخر، وهكذا دواليك. والكلّ أيضاً هو كلٌّ

مفتوحُ المدى ويحيل إلى الزمن أو حتى إلى العقل بدلاً من أن يحيل إلى المادة وإلى المكان. وأيّاً كان الرابط بين هذه المجاميع، فلن نخلط بين امتداد هذه المجاميع في ما بينها، وبين انفتاح الكل الذي يدخل في الجزء. إن منظومة مغلقة ليست مغلقة بشكل مطلق، ولكنها ترتبط من جهة، داخل الحيز، بمنظومات أخرى عبر خيط "رفيع" نوعاً ما، وتنضوي من جهة أخرى إلى كلٍّ يمدّها بالاستمرار على امتداد هذا الخيط[11]. عندئذٍ قد لا يكفي أن نميّز، مع نويل بورش (Noël Burch)، بين حيز ملموس وحيز متخيل "لخارج مجال الرؤية"، ذلك أن المتخيل يصبح ملموساً عندما ينتقل بدوره إلى حقل وعندما يكف عن أن يكون بالتالي "خارج مجال الرؤية". فـ "خارج مجال الرؤية" بحد ذاته أو لذاته، له وجهان متباينان في طبيعتهما: وجه نسبي تُحيل فيه منظومةٌ مغلقة في الحيّز إلى مجموع لا نراه نحن ويستطيع بدوره أن يشاهَد، بشرط أن يُحدث مجموعاً جديداً غير مرئي ولا نهاية له؛ ووجه مطلق تنفتح به المنظومة المغلقة على ديمومة كامنة داخل كلية الكون، ولم تعد مجموعاً ولا تنتمي إلى نظام المرئي[12]. **إن حالات الخروج عن**

---

(11) لقد أسهب برغسون في شرح هذه النقاط جميعها في كتاب *L'évolution créatrice*، الفصل الأول. بالنسبة للـ «خيط الرفيع»، انظر: Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 503 (10).

(12) اعترض بونيتزر على بورش قائلًا بأنه لا توجد «صيرورة لقطة لخارج اللقطة»، وبأن خارج اللقطة يبقى خيالياً، حتى وإن تبلور بتأثير من إحدى الوصلات: يبقى دائماً شيء في خارج اللقطة، ويرى بونيتزر أن الكاميرا نفسها تستطيع أن تعمل لحسابه، ولكن بإدخال ثنائية جديدة في الصورة (انظر كتاب: Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix*, 10-18, p. 17). وتبدو لنا ملاحظات بونتيزر هذه وجيهة تماماً. ولكننا نعتقد أن خارج اللقطة هو نفسه ثنائية داخلية ولا يُحيل إلى أداة العمل فقط.

الإطار التي لا تجد تبريرَها العملي تحيل بالضبط إلى هذا الوجه الثاني كما تحيل إلى مُبرّر وجودها.

في إحدى الحالتين يدلّ ما هو خارج مجال الرؤية على ما هو موجود في مكان آخر قريب أو محيط؛ وفي الحالة الثانية يشي ما هو خارج مجال الرؤية بحضور أشدّ إقلاقاً بحيث لا يعود في وسعنا حتى أن نقول إنه موجود، بل بالأحرى إنه "يُصرّ" أو "يدوم"، فيكون بمثابة مكان آخر أكثر جذرية، مكان آخر خارج المكان والزمان المتجانسين. لا شكّ أن وجهي مجال الرؤية هذين يختلطان باستمرار. ولكن عندما ننظر إلى صورة مؤطّرة كمنظومة مغلقة، نستطيع القول بأن أحد الوجهين تغلّب على الآخر بحسب طبيعة "الخيط". فكلما غَلُظ الخيط الذي يربط المجموعَ المشاهَد بمجاميع غير مرئية، كلمّا حقّق ما هو خارج مجال الرؤية وظيفتَه الأولى بشكل أفضل، ألا وهي إضافة مكان إلى المكان. ولكن عندما يكون الخيط رفيعاً جداً، لا يكتفي بإحكام إغلاق الكادر أو بإلغاء العلاقة مع الخارج. صحيح أنه لا يقوم بعزل كامل للمنظومة المغلقة نسبياً – وذلك أمر مستحيل – ولكن الخيط كلّما كان رفيعاً أكثر، وكلما نزلت الديمومة إلى المنظومة، شأنها في ذلك شأن العنكبوت الذي يهبط فوق خيطه الرفيع، كلما حقّق مجال الرؤية وظيفته الأخرى بشكل أفضل، ألا وهي إدخال العابر المكاني والروحي إلى المنظومة التي ليست على الإطلاق مغلقة بشكل كامل. لقد حوّل دريير ذلك إلى طريقة تقشُّفيّة: فكلما كانت الصورة مغلقة مكانياً لا بل مختزلة إلى بعدين؛ كلما كانت قادرة على الانفتاح على بُعدٍ رابع هو الزمان، وعلى بُعد خامس هو الروح، أي القرار الروحي لجان دارك (Jeanne d’Arc)

وجيرترود[13] (Gertrud). عندما عرّف كلود أولييه (Claude Ollier) الكادر الهندسي لدى أنطونيوني لم يقل فقط إن الشخص المنتظر ما يزال غير مرئي (وهذه هي الوظيفة الأولى لمفهوم خارج مجال الرؤية)، بل قال إنه موجود مؤقتاً في منطقة فراغ، "فالأبيض على الأبيض يستحيل تصويره"، ومنطقة الفراغ هذه غير مرئية تحديداً (الوظيفة الثانية). على نحو آخر، لا تكتفي كوادر هيتشكوك بتحييد المحيط الخارجي للصورة، وبدفع المنظومة المغلقة إلى مزيد من الانغلاق، وباحتجاز الكمّ الأكبر من العناصر داخل الصورة؛ بل ستجعل في ذات الوقت من الصورة **صورةً ذهنية** ومفتوحةً (كما سنرى) على لعبة من العلاقات الفكرية التي تشكّل نسيجاً مكتملاً. لذا نقول بأن هناك دائماً "ما هو خارج مجال الرؤية"، وحتى في الصورة الأشدّ انغلاقاً. ونقول بأن هناك دائماً وجهين لـ "مجال الرؤية": وجه العلاقة الراهنية التي تنضاف إلى مجاميع أخرى، ووجه العلاقة الافتراضية التي تنضاف إلى الكلّ. ولكن في إحدى الحالتين تتحقق العلاقة الثانية والخفية جداً بشكل لا مباشر، وإلى ما لا نهاية، من طريق الحالة الأولى المتوسّعة في تعاقب الصور؛ وفي الحالة الثانية ستتحقق، على نحو أكثر مباشرة، داخل الصورة بالذات، وبتحديد العلاقة الأولى وتحييدها.

لنختصر الآن نتائج هذا التحليل للكادر. إن ضبط الكادر هو فنّ اختيار الأجزاء بشتّى أنواعها والتي تدخل في مجموع. وهذا المجموع هو منظومة مغلقة، ومغلقة نسبياً واصطناعياً. والمنظومة المغلقة التي

---

(13) Dreyer cité par Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer né Nilsson* (Paris: Edition du Cerf, [s. d.]), p. 353.

يحدّدها الكادر يمكن أن يُنظر إليها بناءً على المعطيات التي تنقلها إلى المشاهدين: فهي إعلامية ومشبَعة ومستندرة. وعندما يُنظر إليها من خلال طبيعة أجزائها، تكون إما منظومة رياضية وإما فيزيائية أو دينامية. وينظر إليها كمنظومة بصرية عندما تُعتبر بناءً على وجهة الكاميرا وعلى زاوية ضبط الكادر: عندئذٍ تكون مبرّرة عملياً، أو أنها تستلزم تبريراً أعلى. وأخيراً تحدد المنظومةُ خارج مجال الرؤية، إما بشكل مجموع أوسع يستكملها، وإما بشكلِ كلٍّ يدمجها فيه.

2)

التقطيع الفني هو تحديد الصورة، والصورة هي تحديد الحركة التي تجري داخل المنظومة المغلقة، بين عناصر المجموع أو أجزائه. ولكن الحركة، كما رأينا، تتعلق أيضاً بكلّ، وتختلف في طبيعتها عن المجموع. الكلّ هو ما يتغيّر، هو المنفتح أو الديمومة. وتعبّر الحركة إذاً عن تغيّر الكلّ، أو هي مرحلة أو وجه من وجوه هذا التغيّر، أو ديمومة أو تمفصُلُ ديمومة. وهكذا فإن للحركة وجهين متلازمين تلازمَ وجه الصفحة وظهرها: **فهي الصلة بين أجزاء، وهي صبابَةُ الكلِّ**. فهي من جهة تعدّل في المواقع الخاصة بالأجزاء داخل مجموع معيّن، وهي مواقع بمثابة مقاطع له، وكل مقطع يثبت بذاته؛ ومن جهة أخرى هي المقطع المتحرّك في كلّ وتعبّر فيه عن التغيّر. ففي أحد الوجهين هي نسبية، وفي ثانيهما هي مطلقة، كما يقال. لنأخذ صورة ثابتة يتحرك الشخوص فيها: إنهم يغيّرون مواقفهم في المجموع المؤطَّر؛ ولكن هذا التعديل سيكون اعتباطياً تماماً إنْ لم يعبّر عن شيء راح يتغيّر؛ عن تحوّل نوعي – ولو كان طفيفاً – في الكلّ الذي يمرّ عبر هذا المجموع. لنأخذ صورة تلتقطها الكاميرا المتحركة: تنتقل هذه الكاميرا من مجموع إلى آخر، وتعدّل

موقع المجاميع، ولن تكون للكل هذا أية ضرورة إلا إذا عبّر التعديل النسبي عن تغيير مطلق للكل الذي يمرّ عبر هذه المجاميع. مثلاً، تتبع الكاميرا رجلاً وامرأة يصعدان درجاً ويصلان إلى باب يفتحه الرجل؛ ثم تتركهما الكاميرا وتنكفئ على صورة واحدة، وتتحرك بمحاذاة الجدار، وتلتحق بالدرج الذي تنزله القهقرى، وتصل إلى الرصيف وترتفع في الخارج إلى نافذة الشقة الكتيمَة الزجاج التي تراها من الخارج. وهذه الحركة التي تُحدث تغييراً نسبياً في المجاميع الساكنة ليست ضرورية إلّا إذا عبّرت عن شيء بدأ يتم، وعن تغيّر في كلٍّ يُلاقي هو نفسه هذه التبدّلات: بوشر باغتيال المرأة، لقد دخلت الشقة من دون إكراه، ولكنها لم تعد تتوقّع أية نجدة، فالاغتيال لا مفرّ منه. سيقال إن هذا المثال (في فيلم **فرينزي** (*Frenzy*) لهيتشكوك) هو حذف إيجازي في السرد. وسواء وُجد حذف إيجازي أم لا، أو وجد سرد أم لا، فليس للأمر أية أهمية حالياً. ما يهمّ في هذه الأمثلة هو أن الصورة، مهما كان نوعها، تحتوي على قطبين: قطب يتعلّق بالمجاميع في المكان الذي يدفع إلى تعديلات نسبية في العناصر أو في المجاميع الفرعية؛ وقطب يتعلّق بتغيير مطلق في الديمومة. وهذا الكلّ لا يكتفي أبداً بأن يكون حذفاً إيجازياً أو سرديا، مع أنه يستطيع ذلك. ولكن الصورة – مهما كان نوعها – لها هذان الوجهان: فهي تقوم بتعديلات في الموقف النسبي داخل مجموع أو مجاميع، وتعبّر عن تغييرات مطلقة في كلٍّ معيّن أو في الكلّ بعامة. فللصورة بعامة وجه ممتدّ نحو المجموع، وتعبّر فيه عن التعديلات بين الأجزاء، ولها وجه آخر ممتدّ نحو الكلّ يعبّر فيه عن التغيير أو عن تغييرٍ ما على الأقل. وهكذا نستطيع أن نحدّد وضع الصورة بشكل مجرّد قائلين إنها وسيطٌ بين ضبط الكادر ومونتاج الكلّ. فتارة تمتدّ إلى قطب التأطير

وطوراً تمتدّ إلى قطب المونتاج. إن الصورة هي الحركة التي ينظر إليها من وجهها المزدوج: هي ارتحال أجزاء من مجموع يمتدّ في المكان، وهي تغيّر يحدث في كلٍّ يتحوّل في الديمومة.

ليس هذا تحديداً مجرداً لصورة سينمائية فقط. فهذه الصورة تجد تحديدها الواقعي كلما ثابرت على تأمين العبور من وجه إلى آخر، وعلى تقسيم وتوزيع الوجهين، وعلى تحوّلهما المستمر. لنعدْ إلى المستويات البرغسونية الثلاثة، أي إلى المجاميع وأجزائها، وإلى الكلّ الذي يمتزج بالمفتوح أو إلى التغيّر في الديمومة، وإلى الحركة التي تتم بين الأجزاء أو المجاميع ولكنها تعبّر أيضاً عن الديمومة أو عن الكل المتغير. الصورة تشبه الحركة التي لا تكفّ عن إجراء التحوّل والانتقال. إنها تجزّئ الديمومة وتقسّمها بحسب الموضوعات التي تشكل المجموع، إنها تجمعُ الأشياء والمجاميع في ديمومة واحدة لا غير. ولا تكفّ عن تقسيم الديمومة إلى ديمومات فرعية غير متجانسة، وعن جمع الديمومات في ديمومة تتحايث مع الكل الكوني. وبما أن الوعي هو الذي يُجري هذه التقسيمات والتجميعات، سيقال عن الصورة إنها تعمل كوعي. ولكن الوعي السينمائي ليس نحن ولا المُشاهد ولا البطل، إنه الكاميرا التي هي إنسانية طوراً ولاإنسانية تارة وتتفوّق على الإنسان أحياناً أخرى. لنفترض أننا أمام حركة الماء أو حركة طائر يحلق في البعيد أو حركة شخص فوق أحد القوارب: تمتزج حركات المدّ هذه في إدراك واحد، وفي كلّية وادعة للطبيعة المؤنسنة. ولكن ها هو الطائر، وهو نورس عادي، ينقضّ على الشخص ويجرحه: هنا تنقسم الحركات الثلاث وتخرج عن بعضها ويتشكّل الكلّ من جديد، ولكنه سيكون قد تغيّر: وسيغدو الوعي الوحيد أو الإدراك الكلّي للطيور، كاشفاً عن طبيعة طائرية تنقلب على الإنسان في توقّع لا ينتهي. وسينقسم هذا الكلّ من جديد عندما تهاجم الطيور

الإنسان بحسب طرق هجومها وأماكن الهجوم وضحاياه. وسيتشكل هذا الكلّ من جديد بعد هُدنة تتم، عندما يدخل الإنساني واللاإنساني في علاقة مرتبكة (كما نرى ذلك في فيلم **الطيور** لهيتشكوك). نستطيع القول أيضاً إن التقسيم يتمّ بين كلّين آنيين، أو أن الكلّ يتم بين تقسيمين اثنين[14]. إن الصورة، أي الوعي، ترسم حركة تجعل الأشياء التي تدبّ فيها تتجمّع في كلٍّ، وتجعل الكلّ ينقسم بين الأشياء (أي المقسوم (le Dividuel)).

إن الحركة نفسها هي التي تتحلّل وتتشكّل من جديد. فهي تتحلّل بحسب العناصر التي تدور هذه الحركة بينها في مجموع: فهناك عناصر تبقى ثابتة، وعناصر تُنسب إليها الحركة، وعناصر تَخلق أو تُخضع حركة بسيطة وقابلة للقسمة كهذه... ولكن الحركة تتشكل من جديد فتصبح حركة كبرى معقدة وغير قابلة للقسمة بحسب الكلّ الذي تعبّر فيه عن التغيير. نستطيع أن نعتبر بعض الحركات الكبرى كتوقيع خاص لمُخرج، فتطبعُ مِيسمها على الكلّ في الفيلم، لا بل على الكلّ في العمل، ولكنها تتناغم مع الحركة الخاصة بهذه الصورة الموقّعة أو بذلك التفصيل في الصورة. في دراسة نموذجية لفيلم **فاوست** (*Faust*) للمخرج الألماني مورناو (Murnau)، أظهر إريك روهمر (Eric Rohmer) كيف توزّعت حركات التمدّد والتقلّص بين الشخوص والأشياء في "حيّز رسومي، وكيف عبّرت عن أفكار حقيقية في "الحيّز الفيلمي"، كأفكار الخير والشر والله والشيطان[15]. وغالباً ما يصوّر

---

(14) حول انفصال حركات المدّ وانضمامها، انظر:
Henri Bergson, *Durée et simultanéité* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), ch. III,
(لقد أخذ برغسون، كمثال على حركات المد الثلاث، حركات الوعي والماء الجاري والطائر المحلق).

(15) Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace de le «Faust» de Murnau*, pp. 10-18.

أورسون ويلز (Orson Welles) حركتين تتشكلان، فتكون الأولى بمثابة هروب أفقي خطي داخل قفص مُتطاول ومحزّز وله فتحات كبيرة، وتكون الثانية أشبه بخط دائري يقوم محوره العمودي بغطسة نحو الأعلى أو بغطسة معاكسة إلى الأسفل: فإذا كانت هذه الحركات هي التي تنفخ الحياة في عمل كافكا (Kafka) الأدبي، لاستنتجنا وجود تعاطف بين ويلز وكافكا لا يقتصر فقط على فيلم **المحاكمة**، بل يشرح بالأحرى لماذا احتاج ويلز لأن يقارَن بكافكا مباشرة؛ وإذا ما وُجدت مثل هذه الحركات واندمجت بعمق في فيلم **الرجل الثالث** للمخرج الإنجليزي كارول ريد (Carol Reed)، لاستنتجنا أنّ ويلز كان أكثر من ممثل في الفيلم وساهم عن كثب في بنائه وأن ريد كان أحد تلامذة ويلز الذين أخذوا عنه. إن أكيرا كوروساوا (Akira Kurosawa)، في العديد من أفلامه له توقيع ذو طابع ياباني متخيّل: هناك خط طولاني سميك ينزل على الشاشة من الأعلى إلى الأسفل، في حين تخترقه من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين حركتان جانبيتان أكثر نعومة؛ حركة معقّدة كهذه ترتبط بكلية الفيلم، كما سنرى، وترتبط بطريقة تصوّر هذه الكلية في الفيلم. عندما حلّل فرانسوا رينيو (Fran-çois Regnault) بعض أفلام هيتشكوك، استخلص في كل فيلم منها حركة إجمالية أو "شكلاً أساسياً وهندسياً وديناميا" أمكنها الظهور في عناوين الأفلام بكل نقاء: "الخطوط اللولبية في فيلم *Vertigo*، الخطوط المنكسرة والبنية المتعاكسة للونين الأسود والأبيض في فيلم *Psycho*، المتواليات الديكارتية السهمية في فيلم *North by North-west*...". وقد تكون الحركات الكبرى في هذه الأفلام مركّبات حركة كبرى تعبّر عن مجمل أعمال هيتشكوك، وقد تكون المنهج الذي تطوّرت فيه وتغيّرت. ولكن التوجّه الآخر في أفلامه لا يقلُّ أهمية، وهو أن هناك حركة كبرى تتوجه نحو كلّ يتغير ويتجزأ إلى حركات

نسبية وإلى أشكال محلية تتناول الوضعيات الخاصة بأجزاء المجموع وإسنادها إلى الأشخاص والأشياء والتوزيعات التي تمت بين العناصر. لقد درس رينيو هذه الحركة عند هيتشكوك (ففي فيلم *Vertigo* يستطيع الخط اللولبي الكبير أن يصبح دوار البطل [فيزيائياً]، ولكنه يستطيع أن يكون أيضاً الدورة الالتفافية التي يقوم بها بسيارته، وقد يكون أيضاً الشعر المعقوص للبطلة)[16]. ولكن هذا النوع من التحليلات محبّب لدى كل سينمائي، وهو برنامج بحثي ضروري لكل تحليل يتعلق بالمؤلف، وهو ما يمكن أن يسمى بالأسلوبية: أي الحركة التي تتم بين أجزاء المجموع في كادر من الكادرات، أو بين مجموع وآخر لدى إعادة ضبط الكادرات؛ وهو الحركة التي تعبّر عن كلّ في فيلم أو عمل؛ وهو التوافق بين الحركتين والطريقة التي تكون فيها إحداهما صدى للأخرى، والتي تنتقل فيها إحداهما إلى الأخرى. ذلك أن الحركة واحدة، فهي تارة مشكّلة وطوراً متحللة، وهاتان الحالتان هما وجها الحركة ذاتها. وهذه الحركة هي الصورة، والوسيط الملموس بين كلٍّ له تغيّراته وبين كلٍّ له أجزاؤه، ولا تكفّ عن تحويل أحدهما إلى الآخر بحسب وجهيها.

اللقطة هي الصورة – الحركة. ولأنها تردّ الحركة إلى كلّ متغيّر، فإنها تمثّل المقطع المتحرك لديمومة معينة. يقول بودوفكين (Pou-dovkine)، في وصفه لصورة مظاهرة شعبية: كأننا صعدنا إلى سطح منزل لنشاهدها، ثم كأننا نزلنا إلى نافذة الطريق الأول لنقرأ اللافتات،

---

(16) François Regnault, «Système formel d'Hitchcock,» in: Hitchcock, *Cahiers du cinéma,*
وحول تشكيل الحركة التي قد تمثّل مجمل الفيلم، انظر ص 27.

ثم كأننا اختلطنا بحشد المتظاهرين[17]... هذا الوصف مشروط بكلمة "كأننا"؛ ذلك أن الإدراك الطبيعي يُدخل وقفات ورسوّات ونقاطاً ثابتة أو وجهات نظر منفصلة، وأجساماً متحركة وحتى وسائل نقل متمايزة، في حين أن الإدراك السينمائي يؤدّي من دون توقّفٍ حركةً واحدة تكون الوقفات نفسها وبحركة واحدة جزءاً مندمجاً فيها وليست سوى اهتزاز على ذاتها. كمثال لنأخذ اللقطة الشهيرة التي صورها كينغ فيدور (King Vidor) في فيلم **الحشد،** التي سمّاها ميتري "إحدى أجمل اللقطات في الكاميرا المتحركة": تتقدم الكاميرا داخل الحشد بالاتجاه المعاكس، ثم تتجه نحو ناطحة سحاب، فتتسلق حتى تصل إلى الطابق العشرين وتؤطر نافذةً من النوافذ فتكتشف بهواً مليئاً بالمكاتب فتدلف إليه، ثم تتقدم وتصل إلى مكتب يجلس خلفه البطل. لنأخذ أيضاً اللقطة الشهيرة في فيلم **آخر البشر** لمورناو[*]: تُنصب الكاميرا فوق درّاجة توضع أولاً داخل مصعد البناية ثم تنزل مع المصعد وتصوّر في هبوطها بهو أحد الفنادق الكبرى، من خلال الزجاج، وتجري عمليات تقطيع وإعادة تركيب مستمرة، ثم "تهرع عبر الرواق وعبر مصاريع الأبواب الضخمة، وتُجري لقطةً متحركة واحدة". وهنا تؤدي الكاميرا حركتين واندفاعتين

---

(17) استشهاد ببودوفكين أورده ليرمينييه في كتابه: Lherminier, *L'art du cinéma* (Paris: Seghers, 1960), p. 192.

(*) فريدريش فيلهلم مورناو (1888-1931): مخرج ألماني يعتبر من أهم ممثلي السينما الصامتة الألمانية مع فريتز لانغ. نادى بالبساطة في العملية السينمائية. واعتبرت رائعته آخر البشر أجمل عمل سينمائي ظهر حتئذٍ، وفيه حوّل مورناو الكاميرا إلى شخصية درامية (المترجم).

ونقلتين هما المصعد والدراجة. وقد تُظهِر أحدَهما الذي يشكّل جزءاً من الصورة، وتخفي الآخر (وتستطيع أيضاً في بعض الحالات أن تصوّر كاميرا أخرى). ولكن ليس هذا المهمّ. المهم هو أن الكاميرا المتحركة هي بمثابة **مُعادل عام** لجميع وسائل التحريك التي تظهرها أو تستخدمها (كالطائرة والسيارة والباخرة والدراجة والدرجات التي تُفضي إلى الميترو...). من هذا التعادل سيصنع فِندرز(*) روح فيلمين من أفلامه، هما **على مرّ الزمان** و**أليس في المدن**، وأدخل بالتالي إلى السينما تفكيراً واقعياً ملموساً. بعبارة أخرى، تستند ميزة الصورة – الحركة في السينما إلى أنها تُستخلص من العربات والمتحركات الحركة التي تمثل الجوهر المشترك، أو أنها تُستخلص من الحركات الحركية التي هي الجوهر. وهذا ما كان يصبو إليه برغسون: فانطلاقاً من الجسم، أو من المحرك، يربط إدراكنا الحسي الحركةَ به مثلما يربطها بوسيلة نقل، يتم استخراج "بقعة" ملوّنة بسيطة، هي الصورة – الحركة التي "تقتصر في ذاتها على سلسلة من التذبذبات السريعة للغاية" و"ليست في الواقع إلّا حركة الحركات"(18). وظن برغسون أن السينما عاجزة عن ذلك، لأنه اعتبر ما

(*) فيم فِندرز (1945) هو مخرج وكاتب سيناريو ومصور سينما ومصور فوتوغرافي ألماني. ويعتبر أحد ممثلي السينما الجديدة في ألمانيا ما بين 1960-1980. وحصل فيلمه باريس تكساس على السعفة الذهبية في مهرجان كان (1984)، ولاقى فيلمه أجنحة الرغبة (1987) رواجاً هائلاً في الصالات ويعيش ما بين الولايات المتحدة وألمانيا (المترجم).

(18) Bergson: *Matière et mémoire*, p. 331 (219), *et La pensée et le mouvant*, pp. 1382- 1383 (164-165),

غالباً ما نجد عند غانس العبارة ذاتها «حركاتُ حركاتٍ».

كان يحدث داخل الجهاز فقط (أي الحركة المتجانسة المجرّدة لتعاقب الصور)، والجهاز هو الأقدر بامتياز على تحقيقه: أي الصورة – الحركة أو الحركة الصِّرفة المستخرجة من الأجسام ومن المتحركات. وهذا ليس تجريداً وإنما تحريراً. إنه دائماً لحظة كبرى في السينما، كما يظهر ذلك عند رينوار، عندما تغادر الكاميرا شخصاً من الشخوص وتدير ظهرها له، ثم تجده من جديد عقب هذه الحركة الخاصة[19].

إن اللقطة، عندما تقوم بقطع متحرك للحركات، لا تكتفي بالتعبير عن ديمومة كلٍّ يتغيّر، بل لا تتوقف عن تغيير الأجسام والأجزاء والملامح والأبعاد والمسافات والوضعيات الخاصة بالأجسام التي تشكّل مجموعاً داخل الصورة. يحدث الواحد من خلال الآخر. فلأن الحركة الصِّرفة تغيّر عناصر المجموع إلى قواسم مشتركة متباينة من طريق تجزيئها، ولأنها تفكّك المجموع وتعيد تركيبه، فإنها ترتبط بكلٍّ منفتح أساساً ويتسم بالتكوّن المستمر والتغيّر والاستغراق الزمني. وعلى العكس من ذلك نجد أن جان إبستاين (Jean Epstein) هو الذي استخلص بعمق وبشاعرية كبرى طبيعة اللقطة تلك وحوّلها إلى حركة بحتة وقارنها بلوحة تكعيبية وتزامنية: "جميع المساحات تنقسم وتُبتر وتتحلّل وتنكسر كما يتم ذلك في عين الحشرة التي ترصد ألف زاوية

(19) انظر تحليل أندريه بازان الذي شَهَرَ رينوار بصورة محورية وردت في فيلم جريمة السيد لانج (*Le crime de M. Lange*): تغادر الكاميرا أحد الشخوص في نهاية الباحة، وتنعطف باتجاه معاكس مستعرضة الجانب الفارغ من الديكور، ثم تلتقي من جديد بالشخصية في الطرف الآخر من الباحة الذي يُقدم فيه على ارتكاب جريمته (Jean Renoir, *Champ Libre*, p. 42): «إن حركة الآلة المدهشة (...) هي التعبير المكاني للإخراج كله».

وزاوية. إنها هندسة وصفية يكون الرسّام فيها لقطة النهاية (...). فبدل المنظور الخارجي يستعيض **بالمنظور الداخلي**، وهو منظور متعدد ومتألّق ومتموّج ومتغيّر ومنتفض كعقرب مقياس الرطوبة. ويختلف هذا المنظور من جهة اليمين عما هو عليه من جهة اليسار، وكذلك الأمر بالنسبة للمنظور العالي والمنخفض. وهذا يعني أن الأجزاء الصغيرة التي يقدمها الرسّام عن الواقع ليست بقواسم مشتركة في ما يخص المسافة والتضاريس والضوء". فالسينما - التي هي أكثر مباشرة من الرسم - تعطي الزمن نتوءاً وتعطيه منظوراً: فهي تعبّر عن الزمن نفسه كمنظور أو كنتوء[20]. لذا فإن الزمن يستطيع أساساً أن يتقلّص أو أن يتمدّد، شأنه شأن الحركة التي تتباطأ أو تتسارع. لقد اقترب إبستاين جداً من مفهوم اللقطة: فرأى أنها قطْع متحرك، أي أنها **منظور زمني أو أنها تعديل ما**. وينجم عن ذلك تباين في الصورة السينمائية وفي الصورة الفوتوغرافية. فالتصوير الضوئي هو نوع من القولبة (moulage): ذلك أن القالب ينظم القوى الداخلية للشيء بحيث تصل في لحظة ما (قطْع ساكن) إلى حالة من التوازن. هذا علماً بأن التعديل لا يتوقف عندما يتحقق التوازن، ولا يتوقف عن تعديل القالب وعن تشكيل القالب المتغيّر والمستمر والزمني[21]. هذه هي الصورة - الحركة التي وجد بازان أنها تتعارض

(20) لقد كتب إبستاين هذا النص (*Ecrits*, I, Seghers, p. 115) في معرض كلامه عن فرنان ليجيه (Fernand Léger)، الذي هو من دون شك الرسام الأقرب إلى السينما من غيره. ولكنه في الصفحتين 138 و178 يعاود التكلّم عن السينما بأسلوب مباشر.

(21) حول هذا التباين بين القولبة والتعديل، انظر:

Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique* (Paris: P.U.F., 1964), pp. 40-42.

مع الصورة الضوئية، في هذا الصدد، إذ قال: "من طريق العدسة المقرّبة، يلجأ المصوّر الضوئي، في قولبة ما، إلى أخذ بصمة حقيقية مضيئة (...). ولكن السينما تُحقق المفارقة المتمثلة في التقولب مع زمن الشيء [المصوَّر] وفي أخذ بصمة ديمومته أيضاً"[22].

3)

ما الذي كان يحدث في فترة الكاميرا الثابتة؟ لقد تمّ توصيف متكرر لهذا الوضع. في المقام الأول، تم تحديد الكادر من وجهة نظر وحيدة وجبهية، أي وجهة نظر المشاهد الذي ينظر إلى مجموع لا يتبدّل: فلا يوجد بالتالي تواصل بين مجاميع متبدلة يحيل بعضها إلى البعض الآخر. وفي المقام الثاني، اللقطة هي فقط تحديد لحيّز مكاني يدل على "شريحة مكانية" تبعد عن الكاميرا هذه المسافة أو تلك (مقاطع ساكنة): فالحركة لا تُستخلص لذاتها بل تبقى متعلّقة بالعناصر والشخوص والأشياء التي تكون لها بمثابة محرّك أو ناقل. أخيراً، يمتزج الكل بالمجموع امتزاجاً عميقاً كما أن المتحرك يجتازه متنقلاً من لقطة مكانية إلى أخرى، ومن شريحة موازية إلى شريحة أخرى، مع محافظتها على استقلالها وتركيزها: في المعنى الدقيق للكلمة لا يوجد تغيّر ولا استمرار، ولا سيّما أن الاستمرار يقتضي مفهوماً آخر عن العمق، فيمزج المناطق المتوازية بدلاً من تراكبها. نستطيع إذاً أن نعرّف الحالة الأولى

(22) André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris: Edition du Cerf, 1958), p. 151.

للسينما قائلين بأن الصورة تتحرك بدل أن نتكلم عن الصورة – الحركة؛ وإلى هذه الحالة الأولى استند النقد البرغسوني.

لو تساءلنا كيف تشكلت الصورة – الحركة، أو كيف انبعثت من الشخوص والأشياء، للاحظنا أن ذلك حصل بطريقتين مختلفتين، وجاء ذلك في كلتيهما بصورة غير ملحوظة: فمن جهة يتم ذلك من دون شك بتحريك الكاميرا، فتصبح اللقطة هي نفسها متحركة، ومن جهة أخرى يتم أيضاً من طريق المونتاج، أي عبر وصل اللقطات التي كان كل منها أو معظمها يستطيع أن يبقى ثابتاً. بهذه الطريقة كان من الممكن التوصل إلى حركية صِرفة مستخلصة من حركات الشخوص، من دون أن تتحرك الكاميرا كثيراً: لقد كان هذا الوضع هو الأكثر شيوعاً، ولا سيما في حالة فيلم **فاوست** لمورناو، لأن الكاميرا المتحركة كانت وقفاً على المشاهد الاستثنائية أو اللحظات المتميّزة. والحال أن الطريقتين كانتا في بداياتهما ملزمتين على التخفي: فلم يكن على وصلات المونتاج فقط أن تكون غير مرئية (كما في وصلات المحور)، وإنما كان على حركات الكاميرا أن تُعنى بالحركات العادية أو بالمشاهد التافهة (حركات الإبطاء القريب من عتبة الإدراك)[23]. ذلك أن الشكلين أو الوسيلتين لم يتدخّلا

(23) لقد حلل نويل بورش هذه النقاط المهمة: **1)** كان لوصل المونتاج وللحركة التافهة للكاميرا أصول متباينة؛ لقد قعّد غريفيث الوصلات، ولكنه جعل استعمال الكاميرا المتحركة استثنائياً (Naissance d'une nation)؛ إن باستروني (Pastrone) هو الذي جعل استعمال الكاميرا المتحركة عادياً، ولكنه أهمل الوصلات مركّزاً بشكل حصري على الجبهية التي كانت السمة البارزة لأول سينما بدائية (انظر كتاب *Cabiria*). **2)** ولكن الطريقتين، عند غريفيث وباستروني، تعرّضتا لشرط الإدراك نفسه الذي كان متوخى:

(Noël Burch, *Marcel L'herbier* (Paris: Seghers, 1973), pp. 142-145).

إلّا لتحقيق إمكانية كامنة في الصورة الثابتة الأولية، أي في الحركة التي كانت مرتبطة بالشخوص والأشياء. كانت هذه الحركة ميزة السينما، وكانت تطالب بنوع من التحرير في السينما من دون الاكتفاء بالحدود التي كانت تلتزم بها الشروط الأولية. فكانت الصورة المسمّاة أولية، الصورة التي هي في طور الحركة، تحدَّد بنزوعها أكثر مما تحدد بحالتها. ومالت اللقطة المكانية والثابتة إلى تقديم صورة - حركة صِرفة، وهو ميلٌ كان يتحقّق بهدوء عبر تحريك مكان الكاميرا، أو عبر المونتاج في زمن اللقطات المتحركة أو الثابتة فقط. وكما قال برغسون، مع أنه لم يقل ذلك بخصوص السينما، لا تتحدّد الأشياء أبداً بحالتها الأولية، وإنما بنزوعها الخفي داخل هذه الحالة.

يمكننا أن نخصّص كلمة "لقطة" للتحديدات المكانية الثابتة، وللشرائح المكانية أو للمسافات الخاصة بالكاميرا: وهذا ما عبّر عنه جان ميتري، ليس فقط عندما شجب كلمة "اللقطة - التعاقبية" - (مرور الكاميرا بعدة أماكن من دون قطع) لأنه رآها غير مناسبة - بل عندما رأى في تحريك الكاميرا سلسلة من اللقطات وليس لقطة واحدة. عندئذٍ تكون سلسلة اللقطات هي التي ترث الحركة والديمومة. وبما أنها ليست مفهوماً واضحاً بما يكفي، يجب أن تخلق مفاهيم أكثر دقة لاستخلاص وحدتي الحركة والديمومة: سنرى ذلك في "الأنساق" التي تكلّم عنها كريستيان ميتز (Christian Metz) وفي "التفريعات" التي تكلّم عنها رايموند بيلور (Raymond Bellour). ولكن وجهة نظرنا حالياً هي أن مفهوم اللقطة يمكن أن يتخذ وحدةً وامتداداً كافيين في ما لو أعطيناها كامل معناها الإسقاطي والمنظوري والزمني. وفعلاً

فإن الوحدة هي دائماً وحدة فعلٍ يحتوي بذاته على العديد من العناصر السلبية والمفعولة[24]. إن اللقطات، كتحديدات مكانية ثابتة تستطيع تماماً في هذا المعنى أن تكون التعدّد الذي يتناسب مع وحدة اللقطة، كقَطْع متحرك أو كمنظور زمني. وستتغيّر الوحدة بحسب التعدّد الذي تتضمنه، ولكنها مع ذلك تبقى وحدة هذا التعدّد المترابط.

في هذا الشأن سنُمايز بين حالات عديدة. في الحالة الأولى أرى أن الحركة المستمرة للكاميرا هي التي ستحدّد اللقطة، مهما كانت تغييرات الزوايا ووجهات النظر متعددة (الكاميرا المتحركة، على سبيل المثال). في الحالة الثانية يكون استمرار الوصل هو الذي سيشكّل وحدة اللقطة، حتى ولو كانت "مادة" هذه الوحدة لقطتين أو عدة لقطات متعاقبة تستطيع أن تكون ثابتة. وهناك أيضاً لقطات متحركة لا تدين بتمايزها إلا لإكراهات مادية، وتستطيع أن تشكل وحدة كاملة بناء على طبيعة وصلتها: فعند المخرج أورسون ويلز في فيلمه **المواطن كين** (*Citizen Kane*) ولقطتيها المشرفتين، تجتاز الكاميرا عملياً واجهة زجاجية وتدلف إلى داخل غرفة واسعة، إما بسبب المطر الذي ينهمر على الزجاج فيغشّيه بالضباب، وإما بسبب العاصفة وقصف الرعد الذي يكسر هذا الزجاج. وفي الحالة الثالثة، نجد أنفسنا أمام لقطة طويلة المدة ثابتة أو متحركة، وهي "لقطة مقطعية" ذات بعد في المجال: إن لقطة كهذه تشمل بذاتها شرائح المكان دفعة واحدة، وتنتقل من لقطة مقرّبة إلى لقطة بعيدة، ولكنها مع ذلك تبقى وحدةً تمكّن من تحديدها كلقطة.

(24) Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), p. 55 (60).

فلا ينظر من بعد إلى عمق المجال كما كانت تنظر إليه السينما "البدائية"، كتنضيد لشرائح متوازية لا تتعلق إحداها إلا بذاتها لأنها جميعها تخضع لمحرّك واحد. وعلى النقيض من ذلك، نجد أن مجمَل الحركات، عند رينوار وويلز، تتوزّع في العمق بحيث تقيم علاقات وأفعالاً وردود أفعال لا تتطور إطلاقاً بطريقة متراصفة حول اللقطة الواحدة وإنما تتدرج على مسافات مختلفة ومن لقطة لأخرى. وهنا تتحقّق وحدة اللقطة بسبب العلاقة المباشرة بين العناصر المأخوذة في تعدد اللقطات المتراكبة التي لم تعد تنفصل عن بعضها: ذلك أن علاقة الأجزاء القريبة والبعيدة هي التي تحقق الوحدة. ونرى أن هذا التطور نفسه قد حصل في تاريخ الرسم ما بين القرنين السادس عشر والسابع عشر: فبدل تراكب اللقطات التي يملأ مشهد نوعي كلَّ واحدة منها؛ تكوّنت رؤية أخرى متباينة إلى العمق حيث يتقابل أشخاص اللوحة على نحو مائل ويتنادون من لقطة لأخرى، وحيث تفعل عناصر اللقطة في عناصر لقطة أخرى وتتفاعل، وحيث لا ينغلق لونٌ على لقطة واحدة، وحيث تكون أبعاد اللقطة الأولى غير مشذّبة أصلاً كي تدخل مباشرة في خلفية اللقطة عبر اختزال حاد للأحجام[25]. وفي الحالة الرابعة، لم تعد اللقطة المقطعية (ولها أنواع

(25) لقد درس وولفلين (Wölfflin) هذين المفهومين للعمق في فن الرسم إبّان القرنين السادس عشر والسابع عشر، ووردت هذه الدراسة في كتاب جميل جداً عنوانه:
Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, traduit par Claire et Marcel Raymond (Paris: Gallimard, 1966),
وفي فصل (اللقطَات والعمق). لقد عرفت السينما التطوّر نفسه تماماً ونظر إليها بازان كملمحين متباينين لعمق المجال:
Bazin, "Pour en finir avec la profondeur de champ," *Cahiers du cinema*, nº 1 (Avril 1951),
وعلى الرغم من التحفظات جميعها والتي أبداها ميتري على أطروحة بازان،=

عديدة) تحتوي على أي عمق ولا على أي تراكب ولا أي تغوّر: على العكس من ذلك تردّ اللقطات المكانية جميعها إلى أمامية واحدة تمرّ في كادرات شتى بحيث تحيل وحدة اللقطة إلى الالتقاط الكامل للصورة، في حين أن التعدد المتعالق هو تعدد ضبط الكادرات من جديد. وهذا ما فعله دريير في لقطاته المقطعية الشبيهة بمساحات موحّدة اللون والتي تنفي كل تمايز بين اللقطات المكانية المختلفة، ناقلةً الحركة عبر سلسلة من إعادات ضبط الكوادر التي تحلّ محلّ التغيير في اللقطة (انظر شخصية أورديت (Ordet) في فيلم **جيرترود** (*Gertrud*))[26]. فالصور التي تفتقر إلى العمق أو التي لها عمق هزيل تشكّل نموذجاً للقطَة متساهلة أو مُنسابة، تتعارض مع حجم الصور العميقة.

= فإنه وافقه في حلّها: رأى أن العمق، في شكله الأول، مقسوم إلى شرائح متراكبة يمكن عزلها، وتحمِل كل شريحة قيمتها (وكذا الأمر عند فوياد (Feuillade) أو عند غريفيث (Griffith))؛ ولكن عند رينوار وويلز هناك شكل آخر يحلّ محلّ الشرائح ويتمثّل بالتفاعل المستمر ويتقاطع مع الأمامية والخلفية. فلم يعد الشخوص يلتقون على لقطة واحدة، لأنهم يتعالقون ويتنادون من لقطة إلى أخرى، وقد تكون النماذج الأولى لهذا العمق الجديد في فيلم الكواسر لإيريش فون ستروهايم (Erich von Stroheim)، وهذا يتطابق تماماً مع تحليل وولفلين: فالمرأة تجفل في لقطة مقربة، في حين أن زوجها يدخل من الباب الخلفي، وينطلق خيط من النور يجمع بينهما.

(26) عندما حاول هيتشكوك في فيلم الحبل أن يجعل من فيلمه كله لقطة مقطعية طويلة (تتوقف فقط عند تغيير البكرات)، طبّق الحالة نفسها. لقد اعترض بازان على أن اللقطة المقطعية عند رينوار وويلز ووايلر تُجري قطيعة مع التقطيع أو اللقطة التقليديين، في حين أن هيتشكوك حافظ عليهما واكتفى بإجراء «تعاقب مستمر لإعادات ضبط الكادرات». وبحق ردَّ روهمر وكلود شابرول (Claude Chabrol) أن هذا أنشأ الجِدّة عند هيتشكوك الذي حوّل الكادر التقليدي في حين أن ويلز حافظ عليه، خلافاً لذلك (Eric Rohmer et Claude Chabrol, *Hitchcock* ([s. l.]: Edition d'aujourd'hui, 1976), pp. 98-99).

في هذه المعاني جميعها، نقول إن اللقطّة لها وحدة فعلاً. إنها وحدة الحركة، وهي تحتوي - تحت هذه الصفة - على كثرة مترابطة لا تتناقض معها[27]. ما نستطيع قوله هو إن هذه الوحدة خاضعة لضرورة مزدوجة، بالنسبة للكل الذي تعبّر فيه عن تغيّر يطرأ على مدى الفيلم، وبالنسبة للأجزاء التي تحدّد فيها التنقلات التي تجري داخل كلّ مجموع، ومن مجموع لآخر. وقد عبّر بازوليني عن تلك الضرورة المزدوجة بطريقة شديدة الوضوح. فمن جهة قد يكون الكلّ السينمائي لقطة مقطعية تحليلية واحدة، لها حق غير محدود، حقّ مستمر نظرياً؛ ومن جهة أخرى قد تكون أجزاء الفيلم فعلياً لقطات متقطعة ومشتتة ومبعثرة، لا رابط يُذكر بينها. إذاً يجب على الكل أن يتخلّى عن مثاليته، وأن يصبح الكلَّ التوليفي للفيلم الذي يتحقّق في مونتاج الأجزاء؛ وعلى العكس من ذلك، ينبغي اختيار الأجزاء والتنسيق بينها ويجب أن تدخل في توصيلات وعلاقات تُعيد من طريق المونتاج بناء اللقطة المقطعية الافتراضية أو الكل التحليلي للسينما[28].

---

(27) لقد حلّل بونيتزر (Bonitzer) جميع هذه الأنواع من اللقطات، كما حلل عمق الحيّز، واللقطات العديمة العمق، وذهب به الأمر إلى النظر في اللقطات المعاصرة التي سمّاها «لقطات متناقضة» (عند غــودار وسايبربرغ ومارغريت دوراس) في:
Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle,* Cahiers du Cinéma (Paris: Gallimard, [s. d.]),

ولا شك أن بونيتزر، بين النقّاد المعاصرين، هو الذي أعار مفهوم اللقطة وتطوّره الاهتمامَ الأكبر. ويبدو لنا أن تحليلاته الصارمة ستقوده حتماً إلى مفهوم جديد للقطة كوحدة أساسية، وإلى مفهوم جديد للوحدات (التي توجد مثائلها في العلوم). ومع ذلك تخامره الشكوك في متانة مفهوم اللقطة، فاستنكر «طابعها التلفيقي والغامض والتحايلي». وحول هذه النقطة فقد نستطيع السير معه.

(28) Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg (Paris: Payot, 1976), pp. 197-212.

ولكن لا يوجد تقسيم بين الفعل والحق (يقتضي عند بازوليني نفوراً كبيراً من اللقطة المقطعية، التي بقيت دائماً في حيّز الاحتمال). هناك جانبان يتعلقان أيضاً بالفعل والحق ويُظهران توتّر اللقطة كوحدة. من جهة أخرى تدخل الأجزاء ومجاميعها في تواصلات نسبية، وذلك من خلال التوصيلات غير الملحوظة، وحركات الكاميرا، واللقطات المقطعية الفعلية، مع عمق في المجال أو من دونه. ولكن ستكون هناك دائماً عمليات قطع وانقطاع حتى إذا حصل تواصل لاحقاً، مما يُثبت أن الكلّ ليس من هذه الجهة. فالكلّ يتدخل من جهة وعلى مستوى آخر، كما لو أنه يمنع المجاميع من أن تنغلق على نفسها ومن أن ينغلق بعضها على البعض الآخر، مما يُظهر انفتاحاً لا يتماشى مع عمليات الاستمرار ومع انقطاعاتها. إنه يتبدّى في بُعدِ ديمومة تتغير ولا تتوقف عن التغيّر. ويتبدى في **الروابط الخاطئة** كقطب أساسي للسينما. يستطيع التوصيل الكاذب أن يلعب دوراً داخل مجموع (كما عند إيزنشتاين) أو في الانتقال من مجموع إلى آخر، أو بين لقطتين مقطعيتين (كما عند دريير). لا بل لهذا السبب لا يكفي أن نقول إن اللقطة المقطعية تستبطن المونتاج أثناء عمليات التصوير؛ ذلك أنها – على العكس – تطرح مشاكل مونتاج نوعية. في حديث حول المونتاج أجري مع ناربوني، يتساءل جاك ريفيت (Jacques Rivette)، وسيلفي بيير (Sylvie Pierre): أين ذهبت جيرترود؟ وأين أخذها دريير؟ الجواب الذي أعطياه هو أنها صارت في وصلات الأشرطة السينمائية[29]. ليس الربط الخاطىء توصيل استمرار، وليس انفصالاً أو انقطاعاً في التوصيل. إنه يحقق القوة الأخرى في

(29) Jean Narboni, Sylvie Pierre et Rivette, "Montage," *Cahiers du Cinéma,* nº 210 (Mars 1969).

خارج الإطار، ذلك المكان الآخر أو تلك المنطقة الفارغة، أو ذلك "الأبيض على الأبيض الذي يستحيل تصويره". لقد انتقلت جيرترود إلى البُعد الرابع أو الخامس، بحسب تسمية دارير. من دون أن تكسر التوصيلات الكاذبة كل شيء، تكونُ فعلَ كلّ شيء، وتكون الإسفين الذي تغرسه في المجاميع وفي الأجزاء؛ كما أن التوصيلات الحقيقية هي الاتجاه المعاكس؛ اتجاه الأجزاء والمجاميع التي يجب أن تلتحق بكلٍ يُفلت منها.

الفصل الثالث

المونتاج

1)

من خلال التوصيلات وعمليات القصّ، والروابط الخاطئة يُعرَّف المونتاج بأنه تحديد الكلّ المطلق (وهو المستوى البرغسوني الثالث). لم يكف إيزنشتاين عن التذكير بأن المونتاج هو الفيلم كلّه، وهو الفكرة الأساسية. ولكن لماذا الكلّ هو بالضبط موضوع المونتاج؟ منذ بداية الفيلم وحتى نهايته، يتغيّر شيء، ولكن هذا الكلّ الذي يتغير، وهذا الزمن أو هذه الديمومة، لا يُدرَك – على ما يبدو – إلا بطريقة غير مباشرة، انطلاقاً من الصور/ الحركة التي تعبّر عنه. فالمونتاج هو تلك العملية التي تعتمد على الصور/ الحركة لتستخلص كل شيء، أي الفكرة أو صورة الزمن. إنها صورة لا مباشرة بالضرورة، لأنها مستمدّة من الصور/ الحركة ومن علاقاتها. ولا يأتي المونتاج بعد ذلك، من دون سبب، بل يجب أن يكون الكلّ هو الأول بطريقة من الطرق، وأن يكون مفترضاً من قبل. يضاف إلى ذلك، كما رأينا، أن الصورة/ الحركة بذاتها لا تحيل إلا في ما ندر إلى حركية الكاميرا، التي كانت موجودة في عصر غريفيث وبعده، ولكنها تنشأ في الأغلب من تعاقب لقطات ثابتة تقتضي

إجراء المونتاج. إذا ما نظرنا في المستويات الثلاثة: تحديد المنظومات المغلقة، وتحديد الحركة التي تنشأ بين أجزاء المنظومة، وتحديد الكلّ المتغيّر الذي يعبَّر عنه في الحركة، نجد انتقالاً كهذا بين هذه المستويات الثلاثة التي يستطيع فيها كل مستوى أن يحتوي أو يجسّد مسبقاً المستويين الآخرين. سيتمكن بعض السينمائيين إذاً من أن "يُدخلوا" المونتاج في اللقطة أو حتى في الكادر، وألا يولوا أهمية كبرى للمونتاج بحد ذاته. ولكن مزِيّة هذه العمليات الثلاث أنها تستمر في جوّانيتها المتبادلة. إن ما يعود إلى المونتاج، بذاته أو بشيء آخر، هو الصورة اللامباشرة للزمن والديمومة. ولا نتكلّم عن زمن متجانس أو ديمومة مرتبطة بمكان، كتلك التي استنكرها برغسون، بل نتكلم عن ديمومة وزمن فعليين ينحدران من تمفصل الصور/ الحركة، بحسب النصوص السابقة لبرغسون. أن نعرف إن كانت ثمة صور لا مباشرة يمكن أن نسميها بصور/ زمن، وإلى أي مدى تنفصل عن الصور/ الحركة، وإلى أي مدى – على العكس من ذلك – تستند إلى بعض الجوانب غير المعروفة لهذه الصور، كل هذا لا يمكن أن يدخل في صميم بحثنا الآن.

المونتاج هو تركيب وتنظيم الصور/ الحركة، ويشكّل صورة لا مباشرة للزمن، والحال، منذ ظهور الفلسفة الأقدم، أن هناك العديد من الطرق التي يُنظر فيها إلى الزمن بناءً على الحركة، وبالنسبة للحركة، طبقاً لتركيبات شتّى. ومن المرجّح أن نجد هذا التنوع في مختلف "مدارس" المونتاج. إذا ما أشدْنَا بغريفيث، لا لأنه اخترع المونتاج، بل لأنه رفع من شأنه عالياً، يبدو أننا نستطيع التمييز بين أربعة اتجاهات كبرى: الاتجاه العضوي للمدرسة الأميركية، الاتجاه الأيديولوجي الجدلي للمدرسة

السوفيتية، الاتجاه الكمّي للمدرسة الفرنسية قبل الحرب العالمية الثانية، والاتجاه التكثيفي للمدرسة التعبيرية الألمانية. وفي كل حالة يستطيع المخرجون السينمائيون أن يكونوا متغايرين: ومع ذلك لهم مواضيع ومشاكل واهتمامات مشتركة، وباختصار، لهم قاسمٌ فكري مشترك يكفي، في السينما وغيرها، لتأسيس مفهومي "المدرسة" أو "النزعة". يطيب لنا الآن أن نقدّم توصيفاً سريعاً جداً لكل تيار من تيارات المونتاج الأربعة هذه.

لقد نظر غريفيث إلى تركيب الصور/ الحركة كتنظيم وكجسم ووحدة عضوية كبرى. وهنا يكمن ابتكاره. الجسم هو أولاً وحدة في المتنوّع، أي مجموع من الأجزاء المتباينة: هناك الرجال والنساء، هناك الأغنياء والفقراء، المدينة والريف، الشمال والجنوب، العناصر الداخلية والعناصر الخارجية... إلخ. وننظر إلى هذه الأجزاء في علاقاتها الثنائية التي تشكّل **مونتاجاً متناوباً ومتوازياً**، أي أن صورة الجزء تعقب صور جزء آخر بناءً على إيقاع معين. ولكن يجب على الجزء والمجموع أن تكون لهما صلة، وأن يتبادلا أبعادهما النسبية: **فاللجوء إلى اللقطة المقرّبة**، في هذا المعنى، لا يقوم فقط بتضخيم تفصيل من التفاصيل، بل يؤدّي إلى تقزيم المجموع وإلى تقليص المشهد (إلى مستوى قامة طفل، مثلاً، كاللقطة المقرّبة للطفل الرضيع الذي يشاهد مأساةً في فيلم **المجزرة**)(*). وعلى العموم فإن اللقطة المقرّبة، بإظهارها كيف يعيش الشخوص المشهد الذي هم جزء منه، تقدم المجموع الموضوعي لذاتية تضاهيه لا بل تتجاوزه (ولا نتكلم هنا فقط عن اللقطات المقرّبة لمقاتلين تتناوب مع لقطات المعركة ككل، ولا عن اللقطات المقربة المرعبة

(*) فيلم أخرجه جون فورد عام 1948، ويتعلّق بالغرب الأميركي (المترجم).

للفتاة التي يتعقّبها أحد الزنوج في فيلم **ولادة أمّة** [الغريفيث، 1915]، وإنما أيضاً عن اللقطة المقربة للمرأة الشابة التي تتماهى مع صور ذهنها، كما في فيلم[1] *Enoch Arden*. وأخيراً ينبغي على الأجزاء أيضاً أن تفعل وتتفاعل، كي تظهر في آنٍ واحد كيف تتنازع وكيف تهدد وحدة الكلّ العضوي، وكيف تتجاوز الأزمة أو تستعيد ترميم وحدتها. في بعض الأجزاء تظهر أفعالٌ تُظهر تعارضاً بين الإنسان الطيّب والخبيث، ولكن هناك أجزاء أخرى تُستمدّ من أفعال متضافرة تهبّ لنصرة الإنسان الطيب: إنه شكل المبارزة الذي يتطوّر في جميع هذه الوقائع ويمرّ في أطوار شتى. فمن شأن المجموع العضوي أن يتعرض دائماً للتهديد؛ وما يُتّهم فيه الزنوج في فيلم **ولادة أمّة**، هو أنهم يريدون تحطيم الوحدة الحديثة العهد للولايات المتحدة مستفيدين من هزيمة الجنوب... وتنحو الأفعال المتضافرة إلى الغاية نفسها، أي أنها تُظهر مكان المبارزة من أجل قلب نتيجتها وإنقاذ البراءة أو إعادة تشكيل الوحدة المهدَّدة؛ ويتجلّى ذلك في عدْو الفرسان الذين يهبّون لنجدة المحاصرين أو مجيء المنقذ الذي يمسك بالفتاة على قِطع الجليد المتناثرة في فيلم **في قلب العاصفة**(*) (*Way down East*). وهذا هو الشكل الثالث للمونتاج، أي **المونتاج المساهِم أو المتضافر**، الذي يُناوب بين لحظات فعلين سيتصلان وشيكاً. وكلما تضافرت الأفعال، كلما اقترب الاتصال،

---

(1) حول اللقطة المقربة والبنية الثنائية انظر: Jacques Fieschi, "Griffith le précurseur," *Cinématographe,* nº 24 (Février, 1977).

وحول اللقطة المقربة لغريفيث وعمليات التقزيم والتذويب، انظر: Yann Lardeau, "King David," *Cahiers du cinéma,* nº 346 (Avril 1983).

(*) فيلم أخرجه غريفيث عام 1921؛ وحظي مشهد إنقاذ الفتاة الأم بتعليقات وتحليلات كثيرة (المترجم).

وكلما كان التعاقب أسرع (المونتاج المتسارع). صحيح أن الاتصال لا يتحقّق دائماً عند غريفيث، وأن الفتاة البريئة مُدانة في الغالب – وبسادية نوعاً ما – لأنها لن تستطيع أن تجد ملاذاً وخلاصاً إلا في وحدة غير طبيعية "لا عضوية": فالصيني المدمن على الأفيون لن يصل في الوقت المناسب لنجدتها في فيلم **الزنبقة المحطّمة**. في هذه المرة، كان هناك تسارع خبيث سبقَ انعكاس المسافة البؤرية.

تلك هي الأشكال الثلاثة للمونتاج أو التعاقب الإيقاعي: أي تعاقب الأجزاء المتغايرة، تعاقب الأبعاد النسبية، تعاقب الأفعال المتضافرة. إنه تصوّر عضوي هائل يُفضي بالتالي إلى المجموع وأجزائه. وستقتبس منه السينما الأميركية شكلَها الأمتن: شكل وضعها كمجموع وشكل وضعها المتجدد والمتحول من طريق مبارزة أو تضافر بين الأفعال. المونتاج الأميركي هو مونتاج عضوي فعّال؛ ومن الخطأ أن يؤخذ عليه خضوعه للسرد؛ الأمر على العكس من ذلك، لأن السردية هي التي تنجم عن مفهوم المونتاج هذا. في فيلم **التعصّب** (1916) يكتشف غريفيث أن التمثيل العضوي قد يكون هائلاً، وقد لا يشمل عدداً من العائلات والمجتمعات فقط، بل يشمل آلافاً من السنين وحضارات شتى. وهنا ستكون الأجزاء المتمازجة في المونتاج المتوازي هي الحضارات بالذات. وستنطلق الأبعاد النسبية المتبادلة من مدينة الملك لتصل إلى مكتب الرجل الرأسمالي. ولن تكون الأفعال المتضافرة فقط مبارزات خاصة بكل حضارة، ولن تكون سباق عربات في المشهد البابلي، وسباق السيارات أو القطارات في المشهد الحديث، بل سيلتقي السباقان ذاتهما عبر القرون في مونتاج متسارع يتراكب بين بابل وأميركا. ولن يُستخلص

قطّ مثل هذه الوحدة العضوية بين الأجزاء المتغايرة والأفعال المتباعدة، من طريق الإيقاع.

كلما نُظر إلى الزمن انطلاقاً من الحركة، وكلما عُرِّف الزمن على أنه مقياس الحركة، كلما اكتشفنا ملمحين للزمن يبعثان دلالات زمنية: فمن جهة هناك الزمن ككل، أو كدائرة كبرى أو لولبية، يلتقط مجموع الحركات في الكون؛ ومن جهة أخرى هناك الزمن كفاصل يحدّد أصغر حركة أو فعل. الزمن ككل، أي مجمل الحركات في الكون، هو الطائر المحلّق في الفضاء من دون أن يتوقف عن توسيع دائرة طيرانه. ولكن الوحدة الرقمية للحركة هي خفقة الجناح، وهي المسافة بين حركتين وفعلين لا تكفّ عن التضاؤل. الزمن كفاصل هو الحاضر المتغيّر المتسارع، والزمن ككل هو الحركة اللولبية المنفتحة من طرفيها: طرف الماضي الرحب وطرف المستقبل. وبتمدد الحاضر إلى ما لا نهاية، يصبح هو نفسُه الكلَّ؛ والكلّ المتقلّص إلى ما لا نهاية يمرّ عبر الفاصل. وما ينشأ عن المونتاج وتشكيلِ الصور/ الحركة، هو الفكرة المُثلى، أي تلك الصورة اللامباشرة للزمن: فالكل هو الذي يطوي ويبسط مجمل الأجزاء في المهد الشهير لفيلم **التعصب**، والفاصل بين الأفعال هو الذي يتضاءل في المونتاج المتسارع للسباقات.

2)

مع أن إيزنشتاين اعترف بأنه مدين جداً لغريفيث، إلا أنه سجّل اعتراضين. يخال المرء أولاً أن الأجزاء المتمايزة للمجموع تعطى بذاتها كظواهر مستقلة. إنها أشبه بقديد من لحم الخنزير يجمع بين الدسِم والهزيل: هناك فقراء وأغنياء، أخيار وأشرار، زنوج وبيض... إلخ.

وعندما يتعارض ممثلو هذه الأجزاء، يكون ذلك بالضرورة كمبارزات فردية تغطّي فيها الدوافعُ الجماعية عدداً من الأسباب الشخصية جداً (مثلاً قصة حبّ تكون بمثابة عنصر ميلودرامي). إنها أشبه بخطوط متوازية تتعاقب، وتتلاقى إلى ما لا نهاية، من دون أن تتصادم على الأرض إلا عندما يجعلها خطٌّ قاطع تتصادم في هذه النقطة أو تلك. إن غريفيث يجهل أن الأغنياء والفقراء ليسوا كظواهر مستقلة، ولكنهم مرتبطون بقضية عامة، ألا وهي الاستغلال الاجتماعي... إن هذين الاعتراضين اللذين يفضحان التصور "البرجوازي" لغريفيث لا يتعلقان فقط بطريقة سرد قصة أو بطريقة فهم التاريخ. إنهما يرتبطان مباشرة بالمونتاج الموازي (والمتلاقي أيضاً)[2]. وما يأخذه إيزنشتاين على غريفيث أنه كوّن عن الجسد فكرة تجريبية تماماً، من دون النظر في قانون نشأته ونموه؛ وأنه تصوّر وحدة هذا الجسد بطريقة خارجية تماماً، ورأى أنه وحدة تجمع بين الأجزاء المتجاورة وتراكمها، من دون أن ينظر في وحدة الإنتاج، **كخليّة** تنتج أجزاءها إما بالتقسيم وإما بالتمايز؛ وأنه أيضاً فهم التعارض بطريقة عرَضية، وليس على أنه القوة المحركة الداخلية التي بها تخلق الوحدة المقسومة وحدةً جديدة ذات مستوى آخر. سنلاحظ أن إيزنشتاين حافظ على فكرة غريفيث القائلة بوجود تركيب أو تناغم عضويين للصور/ الحركة: ينطلقان في الوضع العام ويصلان إلى الوضع المتغيّر، ويتحققان بتطور التعارضات وتجاوزها. ولكن

(2) يقوم التحليل اللامع جداً الذي قدّمه إيزنشتاين على أن المونتاج الموازي، لا يحيل فقط في مفهومه وإنما أيضاً في ممارسته إلى الطريقة التي بها يفكر المجتمع البورجوازي في ذاته ويمارسها. انظر:
Sergei Eisenstein, *Film form* (New York: Meridian Books, [s. d.]), pp. 234. sq., (“Dickens, Griffith and the film to-day”).

غريفيث لم يرَ فعلًا الطبيعة الجدلية للجسد وتركيبه. العضوي هو فعلاً لولب كبير، ولكن يجب النظر إلى هذا اللولب "بطريقة علمية" لا بطريقة تجريبية، بناءً على قانون النشأة والنمو والتطور. لقد اعتبر إيزنشتاين أنه استكمل طريقته في فيلم **المدرّعة بوتومكين** (*Le cuirassé Potemkine*)، وفي تعليقه على هذا الفيلم يقدّم تصوراً جديداً لما هو عضوي[3].

اللولب العضوي يجد قانونه الداخلي في المقطع الذهبي الذي يُبرز نقطة وقف، ويجزّئ المجموع إلى قسمين كبيرين متعارضين ولكنهما غير متساويين (تلك هي بُرهة الحِداد التي يعبر فيها المرء من السفينة إلى المدينة وتنقلب فيها الحركة رأساً على عقب). ولكنّ كل لولبة أو مقطع ينقسم بدوره إلى جزأين غير متساويين ومتعارضين. والتعارضات عديدة: فهناك تعارض كمي (إنسان واحد/ كثيرون، رجل واحد/ رجال كثيرون، عيار ناري واحد/ صلية من العيارات النارية، مركب واحد/ أسطول)، وتعارض نوعي (المياه/ الأرض)، وتعارض كثيف (الظلمات/ النور)، وتعارض دينامي (حركة صاعدة/ حركة نازلة، حركة نحو اليمين/ حركة نحو اليسار وبالعكس). يضاف إلى ذلك أننا إذا انطلقنا من نهاية اللولب لا من بدايته، يسجّل المقطع الذهبي توقفاً آخر، فتحل نقطة التعاكس العليا محل النقطة الأدنى، ويُحدث

(3) انظر: Sergei Eisenstein, *La non-indifférente nature*, traduit par Luda et Jean Schnitzer, 10-18, (Paris: Union Générale D'éditions, [s. d.]), I, ch. "L'organique et le pathétique",

فصل «العضوي والشجني» وهذا الفصل الذي ركز على شخصية بوتومكين (Potemkine) يحلّل العضوي (كيف ينشأ وكيف ينمو) ويعالج الشجني (كيف يتطور) الذي يستكمله. وفي الفصل التالي من الكتاب – وهو بعنوان «النابذة وكأس الغرال» (La centrifugeuse graal) يركّز على «الخط العام» ويستمر في تحليله للشجني من خلال علاقته بالعضوي.

هذا التوقّف انقسامات أخرى وتعارضات أخرى. فيتقدم اللولب على نحو متصاعد من خلال التعارضات والتناقضات. ولكن ما يظهر هكذا هو حركة الواحد الأحد التي تتضاعف وتشكّل من جديدة وحدة ثانية. وفعلاً، إذا أرجعنا الأجزاء المتعارضة إلى الأصل O (أو إلى نهاية اللولب)، ومن حيث التكوين، فإنها تدخل في تناسب، هو التناسب الخاص بالمقطع الذهبي الذي يجب فيه أن يكون الجزء الأصغر في أعلى مستوى له، شأنه شأن الجزء الأكبر بالنسبة للمجموع:

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OD} \quad \ldots = \quad m$$

التعارض في خدمة الوحدة الجدلية التي يسجّل فيها تقدماً يبتدأ بنقطة الانطلاق وينتهي بوضع الوصول. وبهذا المعنى ينعكس المجموع داخل كل جزء، وكل لولبة أو جزء يعيد إنتاج المجموع. ولا يصحّ هذا فقط على المقطع، بل يصح على كل صورة، لأنها تتضمن وقفاتها وتعارضاتها ومبتدأها ونهايتها: فليس لهذه الصورة وحدة عنصر تجاوري لعناصر أخرى، وإنما لها وحدة توليدية لـ "خلية" يمكن أن تنشطر إلى خلايا متعددة. لقد قال إيزنشتاين عن الصورة/ الحركة إنها خلية مونتاج وليست مجرد عنصر في المونتاج. بوجيز العبارة؛ نقول إن **مونتاج التعارض** يحلّ محلّ المونتاج المتوازي ويخضع لقانون الواحد الأحد الجدلي الذي ينشطر ليشكّل وحدة جديدة أرقى.

لن نأخذ بالاعتبار إلا الهيكل النظري لتعليق إيزنشتاين، لأنه يتابع عن كثب الصور الملموسة (دَرَج أوديسا، مثلًا). وهذا التركيب الجدلي سنجده من جديد في فيلم **إيفان الرهيب** (*Ivan le terrible*): ولا سيما

في الوقفتين اللتين تتطابقان مع لحظتي الشك لدى إيفان (Ivan)، مرة عندما طرح على نفسه عدداً من الأسئلة أمام نعش زوجته، ومرة عندما ناشد الراهبَ. وتدلّ الأولى على نهاية اللولبة الأولى - وهي المرحلة الأولى من صراعه مع النبلاء الروس - وتدلّ الثانية على المرحلة الثانية، وبين المرحلتين يتمّ انسحاب الجيش الروسي إلى خارج موسكو. وسيلوم النقد الرسمي السوفيتي إيزنشتاين على أنه تصوّر المرحلة الثانية كمبارزة شخصية بين إيفان وعمّته: ذلك أن إيزنشتاين رفض المغالطة التاريخية القائلة بأن إيفان اتحد مع الشعب. فإيفان، من بداية الفيلم حتى نهايته، جعل من الشعب وسيلة بسيطة، طبقاً للشروط التاريخية لتلك المرحلة؛ ولكنه في تلك الظروف يصعّد نِزاعه مع النبلاء الروس، من دون أن يحوّل هذا النزاع إلى مبارزة شخصية على طريقة غريفيث، ولكنه انتقل من التسوية السياسية إلى الإبادة الجسدية والاجتماعية.

بوسع إيزنشتاين أن يتذرّع بالعلم والرياضيات والعلوم الطبيعية. ولكن الفنّ عاجز عن ذلك، إذ يجب على السينما، كما في فنّ التصوير، أن تستنبط اللولبة التي تتناسب مع الموضوع وأن تختار جيداً نقاط الوقف. ومن وجهة نظر النشأة والنمو، نرى كيف أن طريقة إيزنشتاين تتضمن بشكل أساسي تحديد النقاط اللافتة أو اللحظات الأثيرة؛ ولكنها لا تعبّر كما عند غريفيث عن عنصر عرَضي أو عن الطابع الاحتمالي للفرد؛ على العكس من ذلك نرى أنها تنتمي بكاملها إلى البناء المنتظم للولبة العضوية. ونرى ذلك على نحو أفضل عندما نضع في اعتبارنا بعداً جديداً قدّمه إيزنشتاين كإضافة إلى أبعاد العضوي تارة، وكاستكمال لها طوراً. إن التركيب والتنظيم الجدلي لا يشتمل فقط على الجانب العضوي، أي

النشأة والنمو، بل يشمل أيضاً الجانب **الشجني**، أو "التطور". ويجب عدم الخلط بين الشأن الشجني والشأن العضوي. ذلك أننا، من نقطة إلى أخرى على اللولب، نستطيع أن نمدّ أشعة موجهة تشبه أوتار القوس أو اللولبة. وهذا لا يعني من بعد أننا نشكّل ونطوّر تعارضات بذاتها بحسب اللولبات، بل نشكل ونطوّر الانتقال من نقيض إلى آخر، أو بالأحرى في الآخر، بحسب الأوتار: أي القفز باتجاه النقيض. لا يوجد فقط تعارض بين الأرض والماء، وبين الواحد والمتعدّد، بل يوجد انتقال من هذا إلى ذاك، ويوجد تبجّس فجائي ينطلق من الواحد نحو الآخر. لا توجد فقط وحدة عضوية بين الأضداد، بل انتقال شجني من الضدّ إلى نقيضه. لا توجد فقط علاقة عضوية بين لحظتين، بل توجد قفزة شجنية تحصل فيها اللحظة الثانية على طاقة جديدة، لأن اللحظة الأولى قد انتقلت إليها. انتقلت من الحزن إلى الغضب، ومن الشك إلى اليقين، ومن الإذعان إلى التمرّد... يتضمّن الشجني بذاته هذين الوجهين: فهو في آنٍ واحد الانتقال من حدّ إلى حدّ آخر، ومن مزِيّة إلى مزِيّة أخرى، وهو التبجّس الفجائي للمزِيّة الجديدة التي تنشأ من الانتقال الناجز. إنه "ضغط" و"انفجار" في آنٍ واحد[4]. إن فيلم **الخط العام** يُقسّم لولبه إلى جزأين متعارضين "القديم" و"الجديد"، ويعيد إنتاج انقسامه، ويوزّع تناقضاته في هذا الجانب وفي الجانب الآخر: وهذا هو العنصر العضوي. ولكن في المشهد الشهير لفرّازة القشدة، نشهد انتقالاً من لحظة لأخرى، ومن الارتياب والأمل إلى الانتصار، ومن الأنبوبة الفارغة إلى القطرة الأولى [من القشدة]، وهو انتقال يتسارع كلما اقتربت المزِيّة الجديدة والقطرة

(4) Eisenstein, *Mémoires,* 10-18, I, pp. 283-284.

المظفّرة: وهذا هو العنصر الشجني والطفرة والقفزة النوعية. العنصر العضوي كان القوس أو مجموع الأقواس، ولكن العنصر الشجني هو الوتر والسهم في آنٍ واحد، هو تغيّر النوعية، وهو التبجّس الفجائي للمزِيّة الجديدة وتربيعها بقوة 2.

لا يقتضي الشجني أيضاً تغييراً في مضمون الصورة فقط، بل في شكلها. ذلك أن الصورة ينبغي أن تغيّر من قوّتها وأن تنتقل إلى قوة أعلى. هذا ما سمّاه إيزنشتاين "التغيير المطلق للبعد"، كي يجعله يتعارض مع التغييرات النسبية فقط لغريفيث. ويُقصد بالمطلق أن القفزة النوعية قفزة شكلية بقدر ما هي قفزة مادية. إن إدخال اللقطة المقربة، عند إيزنشتاين، سيسجّل قَطْعاً مثل هذه القفزة الشكلية، ويسجل تغييراً مطلقاً، أي أنه رفع الصورة إلى قوة مربّعة: وهذه هي بالنسبة لغريفيث وظيفة جديدة جداً للقْطة المقرّبة[5]. وإذا ما اشتملت هذه اللقطة على جانب من الذاتية، فهذا يدلّ على أن الوعي ينتقل إلى بعد جديد، ويرقى إلى القوة 2 (ويمكنه أن يتحقق في "سلسلة من اللقطات المتنامية"، ولكن يمكنه أن يسلك طرقاً جديدة). في جميع الأحوال، الوعي هو الشجني، هو الانتقال من الطبيعة إلى الإنسان وإلى الكيفية التي تنشأ من هذا الانتقال الحاصل. إنه في آنٍ واحد الوعي والوعي الحاصل والوعي الثوري المتبلور، حتى نقطة معينة على الأقل هي محدودة عند إيفان، أو هي واعدة عند بوتومكين، أو هي نقطة بالغة العلو في فيلم **أكتوبر**. إذا كان الشجني هو التطور،

---

(5) حلّل بونيتز هذا الفرق بين إيزنشتاين وغريفيث (ورأى أنه يتغيرّ في البعد المطلق والنسبي)، في كتاب:
Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle,* Cahiers du Cinéma (Paris: Gallimard, [s. d.]), pp. 30-32.

فلأنه تطور الوعي ذاته: أي أنه طفرة العضوي الذي يخلق وعياً خارجياً للطبيعة وتطورها، ولكنه يخلق أيضاً وعياً داخلياً للمجتمع وتاريخه، في فترة من فترات الجسم الاجتماعي. وهناك طفرات أخرى في العلاقات المتغيّرة مع تغيّر علاقات الوعي، وتعبّر كلها عن أبعاد جديدة وتبدّلات شكلية ومطلقة وارتقاءات متعاظمة القوة. إنها القفزة النوعية في اللون، مثل الراية الحمراء لبوتومكين والوليمة الحمراء لإيفان. ومع السينما الناطقة والصوتية، سيكتشف إيزنشتاين دائماً ارتقاءات أخرى متعاظمة القوة[6]. ولكن إذا اقتصرنا على السينما الصامتة، لرأينا أن القفزة النوعية قد تؤدي إلى تغييرات شكلية أو مطلقة تصل إلى أضعاف مضاعفة من القوة: فسيُستبدل تدفّق الحليب في فيلم **الخط العام** برشقات مائية (وهو انتقال إلى الشعشعة) ثم بألعاب نارية (وهو انتقال إلى اللون)، ثم أخيراً بتعرّجات الألوان (وهو انتقال من المرئي إلى المقروء). ومن وجهة النظر هذه، يمكن أن يتوضّح المفهوم العسير الذي أطلقه إيزنشتاين، وهو "مونتاج التجاذبات" الذي لا يختزَل فعلاً إلى إطلاق تشابيه واستعارات[7]. ويبدو لنا أن "التجاذبات" هي تارة تصورات مسرحية

---

(6) وهذا مثلًا ما سمّاه إيزنشتاين بـ «المونتاج العمودي»؛ انظر:
Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, Edited and Translated by Jay, Leyda (New York: Meridian Books, 1957).

(7) في كتاب *La non-indifférente nature* يصّر إيزنشتاين كثيراً على الطابع الشكلي للقفزة النوعية (لا المادية فقط). فما يحدد هذه السمة، هو أنه يجب أن يوجد ارتقاء في قوة الصورة. وهنا يتدخل بالضرورة «مونتاج التجاذبات». إن التعليقات العديدة على مونتاج التجاذبات، كما أوردها إيزنشتاين في كتاب (18-10) *Au-delà des étoiles*، تبدو لنا ضرباً من الثرثرة، إن لم نأخذ بالاعتبار القوى المتنامية للصورة. وفي هذا الصدد، لا تُطرح مسألة أن نعرف إذا ما تخلّى إيزنشتاين عن هذه الطريقة: ذلك أنه سيحتاج إليها دائماً في مفهومه عن القفزة النوعية.

أو سيركية (انظر العيد الأحمر لإيفان)، وطوراً هي تصورات تشكيلية (انظر التماثيل والمنحوتات في فيلم **المدرّعة بوتومكين** وخاصة في فيلم **أكتوبر**) تأتي لاستكمال أو تبديل الصورة. ورشقات الماء والنار في فيلم **الخط العام** هي من هذا القبيل. صحيح أن الاجتذاب يجب أن يُفهم بالمعنى المشهدي، ثم بالمعنى الترابطي: ترابط الصور كقانون الجاذبية والنيوتونية. ولكن الأهم هو أن إيزنشتاين في "الحساب التجاذبي" يسجّل هذا التوق الجدلي للصورة إلى الوصول إلى أبعاد جديدة، أي إلى القفز صورياً من قوة إلى قوة أخرى. فرشقات الماء والنار ترفع قطرة الحليب إلى بُعد كوني بامتياز، وفعلًا يصبح الوعي كونياً وثورياً في آنٍ واحد، لأنه أدرك في القفزة الشجنية الأخيرة مجمل العنصر العضوي بالذات، أي التراب والهواء والماء والنار. وسنرى لاحقاً كيف أن مونتاج التجاذبات لا يكف بالتالي عن ربط العنصر العضوي بالعنصر الشجني.

أحلّ إيزنشتاين محل المونتاج الموازي لدى غريفيث، مونتاجَ تعارضات؛ وأحلّ محل المونتاج المتقارب أو المترابط، مونتاجَ قفزات نوعية (المونتاج الطافر). وتتلاقى في هذا المونتاج شتى ضروب المونتاج، أو بالأحرى تنجم عنه، فلا تبدع إجراءات عملية فقط بل مفاهيم نظرية: ثمة مفهوم جديد للقطة المقربة، ومفهوم جديد للمونتاج المسرَّع والمونتاج العمودي ومونتاج التجاذبات والمونتاج الفكري أو مونتاج الوعي... نؤمن بتماسك هذا المجموع العضوي الشجني. وهذه هي خلاصة ثورة إيزنشتاين: إنه يرفد الجدلية بمعنى سينمائي خاص، وينتزع الإيقاع من تقييمه التجريبي أو الجمالي، كما فعل غريفيث، ويجعل من البنية العضوية مفهوماً جدلياً بصورة أساسية. ويبقى

الزمن صورة لا مباشرة تنشأ من التشكيل العضوي للصور/ الحركة، **ولكن الفاصل، شأنه شأن المجموع يأخذ معنى جديداً.** فالفاصل، أو الحاضر المتغيّر، أصبح القفزة النوعية التي تبلغ القوة العالية للحظة. أما المجموع كاتساع رحب، فلم يعد كلية جامعة تضم أجزاءً مستقلة إلى الشرط الوحيد الذي يقضي بتداخلها ويستطيع دائماً أن يكبر إذا ما أضفنا إلى المجموع المشروط عدداً من الأجزاء، أو إذا ما ربطنا مجموعين مستقلين بفكرة لها غاية واحدة. إنها كلية أصبحت ملموسة وموجودة تستولد الأجزاء فيها بعضها بعضاً داخل كليتها، ويتوالد المجموع في الأجزاء، بحيث تحيل هذه السببية المتبادلة إلى الكلّ كمسبب للمجموع ولأجزائه طبقاً لغاية داخلية. إن اللولب المفتوح من نهايتيه لم يعد طريقة تجمع من الخارج واقعاً تجريبياً، بل هي الطريقة التي لا يكف فيها الواقع الجدلي عن التشكّل والنمو. الأشياء تغوص إذاً في الزمن حقاً وتصبح رحبة لأنها تحتل فيه مكاناً متعاظماً أكبر من المكان الذي يشغله المجموع أو ما يكوّنه المجموع عن ذاته. إن المجموع والأجزاء في فيلم **المدرّعة بوتومكين** تستغرق ثمانيَ وأربعين ساعة، وتستغرق في فيلم **أكتوبر** عشرة أيام، أي أنها في مجملها تشكّل حيّزاً يمتدّ بلا حدود. ومن دون أن تنضاف التجاذبات أو أن تقارَن من الخارج، فإنها تشكّل هذا الامتداد بالذات أو ذلك الوجود الداخلي في الكل. إن التصور الجدلي للجسم والمونتاج عند إيزنشتاين يقرِن ما بين اللولب المفتوح دائماً واللحظة الواثبة دائماً.

من المعروف جداً أن للجدلية قوانين عديدة تتحدّد بها. فهناك قانون العملية الكمّية والقفزة النوعية: أي الانتقال من سويّة إلى أخرى

والنشوء الفجائي لنوعية جديدة. وهناك قانون الكلّ والمجموع والأجزاء. وهناك أيضاً قانون الواحد الأحد، وقانون التعارض الذي يرتبط بها القانونان الآخران: فالواحد الأحد يصبح اثنين ليصل إلى وحدة جديدة. إذا جاز التكلّم عن مدرسة سوفيتية في المونتاج، فليس لأن ممثليها متشابهون، بل لأنهم على العكس يختلفون في المفهوم الجدلي الذي يتشاطرونه كلهم، لأن كل واحد منهم يتعاطف مع هذا القانون أو ذاك بحسب استلهامه. ومن الواضح أن بودوفكين يهتم قبل كل شيء بتدرّج الوعي وبطفراته النوعية: وهكذا نرى أن أفلام **الأم** و**نهاية سان بترسبورغ** و**عاصفة فوق آسيا** تشكّل ثلاثية كبرى. الطبيعة حاضرة هنا، ببهائها ودراميتها، ونهر النيفا (Néva) الذي يجر جليده، وسهوب منغوليا، ولكنه حضور يشبه الاندفاع الخطي الذي يتضمن لحظات الوعي، وعي الأم، ووعي الفلاح، ووعي المنغولي. ويقوم الفن الأعمق لبودوفكين على أنه كشف النقاب عن وضع إجمالي من خلال الوعي الذي يكوّنه أحدهم، ومن خلال تطويره، وصولاً إلى ما لا يستطيع الوعي أن يحيط به ويفعله (الأم التي تراقب الأب الذي يريد سرقة بندول الساعة الجدارية، أو – في **"نهاية سان بترسبورغ** – المرأة التي تدرك بلمحة بصر عناصر الوضع، والشرطي، وفنجان الشاي على الطاولة، والشمعة المدخنة، وبسطار الزوج الذي وصل للتو)[8]. أما ألكسندر دوفجنكو (Aleksandr

---

(8) انظر: Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III (Paris: Edition Universitaires, 1990), p. 306:

«عندئذٍ نَظرتْ: الكأس والبسطار وعنصر الميليشيا، ثم انقضّت على الكأس وطوّحت به ورمته على الزجاج، عندئذٍ انحنى الرجل المسن ولمح الشرطيَ وهرب. وتباعاً، فنجانُ الشاي ثم أحد العناصر الواشية وطريقة التأشير والمنقذُ، (...) عكَسَ هذا الشيء انتباهاً وحالة فكرية وقصداً معيناً».

(Dovjenko فيعبّر عن جدليته بطريقة أخرى، إذ إنه يهجس بالعلاقة الثلاثية بين الأجزاء والمجموع والكل. وإذا كان هناك مُخرج استطاع أن يجعل الكل والأجزاء تغوص في كلٍّ يمنحها عمقاً وامتداداً لا يقاسان بحدودهما الخاصة، فهو دوفجنكو، وأكثر من إيزنشتاين. وهذا هو موضوع التخييل والمشهد الساحر عند هذا المخرج. فتارة نرى أن بعض المشاهد تستطيع أن تكون أجزاءً سكونية أو شذرات غير مترابطة، كصور البؤس في بداية فيلم **الترسانة**: المرأة الخائرة القوى، والأم المتجمّدة، والموجيك، وباذرة الحبوب، والموتى المتسممون بالغازات (أو على العكس، الصور البهيجة في فيلم **الأرض**، والأزواج الثابتون في أماكنهم أو الجالسون أو الواقفون أو المستلقون). وطوراً تستطيع مجموعة نشطة ومتحدة أن تتشكل مثلاً في هذا المكان أو هذا الزمان، كما في غابة فيلم **أييروغراد** (*Aérograd*). ويؤكّد ذلك كلما يدفع الغوصُ في الكل إلى ربط الصور بماضٍ سحيق كماضي جبل أوكرانيا وكنز أقوام السكيثيين في فيلم **زفينيغورا** (*Zvenigora*)، وإلى ربطها بمستقبل كوكبي، كما في فيلم **أييروغراد** الذي فيه تُقِلّ الطائراتُ القادمة من شتى أصقاع الأرض بناةَ المدينة الجديدة. كان برثيليمي أمينغوال (Barthélemy Amengual) يتكلم عن تجريد المونتاج الذي - من خلال المجموع أو الشذرات - يمكّن المؤلف "من التكلم عما هو خارج الزمان والمكان الواقعيين"[9]. ولكن هذا العنصر الخارجي هو الأرض، أو جوّانية الزمن

---

(9) انظر دراسة: Amengual, "*Dovjenko*," *Dossiers du cinéma*:
وفيها قال: «إن الحرية الشعرية التي نَشدها دوفجنكو سابقاً لتنظيم بعض الشذرات المفككة، وجدها في فيلم إييروغراد (*Aérograd*) من خلال تقطيع فني ذي جلَدٍ مذهل».

الحقيقية، أي ذلك الكل الذي يتغير، وعندما يغيّر المنظور، لا يكفّ عن إعطاء الكائنات تلك المكانة الرحبة، التي عبرها تلامس هذه الكائناتُ الماضي السحيق والمستقبل الأعمق، وبها تشارك في حركة "ثورتها" الخاصة: شأنها شأن الجدّ الذي يقضي نحبه بهدوء في بداية فيلم **الأرض** أو الجد الذي يهجس بكنه الزمن في فيلم **زفينيغورا**. هذه القامة العملاقة التي يتخذها الرجال خلال الزمن، على حدّ قول بروست، والتي تفصل الأجزاء عن بعضها بقدر ما تمدّد مجموعاً معيناً، هي القامة التي يعطيها دوفجنكو لفلّاحيه، وهي التي قدمها في فيلم **شيتشور** (*Chetchors*) وكانت كناية عن "كائنات أسطورية برزت في زمن مجيد".

كان بوسع إيزنشتاين أن ينظر بطريقة ما إلى نفسه كزعيم مدرسة، مقارنة ببودوفكين ودوفجنكو، لأنه كان مأخوذاً بالقانون الثالث من قوانين التفكير الجدلي، والذي يشتمل على القانونين الآخرين: أي أن الواحد الأحد يصبح اثنين ويضفي وحدة جديدة تجمع بين الكل العضوي والفاصل الشجني. وفعلاً، كانت تلك ثلاث طرق لتصور مونتاج جدلي، ولم تعجب أية طريقة منها النقدَ الستاليني. ولكن القاسم المشتركَ بين هذه الطرق هو الفكرة القائلة بأن المادية هي تاريخية قبل كل شيء، وبأن الطبيعة ليست جدلية إلا لأنها تندمج دائماً في كلية بشرية. ومن هنا تسمية "اللااكتراثية" التي أطلقها إيزنشتاين على الطبيعة. على العكس من ذلك، تكمن أصالة دزيغا فيرتوف (Dziga Vertov) في تأكيده العميق على جدلية تنبع من المادة بالذات. كأنه بذلك وضع قانوناً رابعاً ينفصل عن القوانين الثلاثة الأخرى[10]. من المؤكد أن ما

---

(10) إن مسألة أن نعرف إذا كانت الجدلية بشرية فقط، وإذا كان باستطاعتنا أن=

أبرزه فيرتوف، هو أن الإنسان حاضر في الطبيعة وفي أفعاله وأهوائه وحياته. ولكنه، إذا اشتغل على الأفلام الوثائقية والأحداث الراهنة، وإذا انتقد بشدة تصوير الطبيعة وعارض سيناريو الفعل، فلأن له سبباً عميقاً. فالآلات والمناظر الطبيعية والمباني الفخمة والبشر لم تنل كثيراً من اهتمامه: فكل منها – بما في ذلك الفلّاحة الجميلة أو الطفل الذي يهزّ المشاعر – كان بمثابة منظومات مادية لا تتوقف عن التفاعل. كانت عناصر تحفيز وتحويل وتبديل تستقبل عدداً من الحركات وتعيد منحها، وتغيّر في سرعتها وتوجيهها ونظامها، وتطوّر المادة نحو حالات أقل "احتمالية"، وتُحدث تغييرات لا تمتّ بصلة إلى أبعادها الخاصة. هذا لا يعني أن فيرتوف كان ينظر إلى الكائنات كآلات، بل أن الآلات لها "قلب" و"تسير وترتعش وتنتفض وترمي بالبروق"، كما أن الإنسان يستطيع أن يفعل ذلك ويقوم بحركات أخرى، وفي ظل شروط أخرى، ولكنها تتفاعل على الدوام. وما اكتشفه فيرتوف في الأحداث الراهنة كان الطفل الجزيئي والمرأة الجزيئية، والمرأة والطفل الماديين، كما اكتشف أيضاً المنظومات المسماة "ميكانيزمات" أو "آلات". والأمر المهم تمثّلَ في جميع النقلات (الشيوعية) من نظام بدأ يتهالك إلى نظام في طور البناء. ولكن بين منظومتين أو نظامين، وبين حركتين، يوجد بالضرورة فاصل متغيّر. إن فاصل الحركة، عند فيرتوف، هو الإدراك وهو اللمحة الخاطفة، والعين. ولكن العين ليست العين المتخشّبة للإنسان، وإنما هي عين الكاميرا، أي عين المادة، وهي إدراك ذاتها

= نتكلّم عن جدلية الطبيعة بحد ذاتها (أو عن جدلية المادة)، لم تكفّ عن استثارة الماركسية. وأعاد جان بول سارتر (Jean-Paul Sartre) طرحها في كتاب *Critique de la raison dialectique* مؤكّداً الطابع الإنساني لكل جدلية.

في المادة: أدرك كيف تتمدّد من نقطة يبدأ فيها فعل وينتهي بردّة فعل، وكيف تملأ المسافة بينهما، وكيف تجوب الكون خافقة بجناحيها وفق المسافات التي تقطعها. إن التعالق بين مادة غير بشرية وبين عين فوق بشرية، هو الجدلية بالذات، لأنه يتماهى مع مشاعية المادة ومع شيوعية الإنسان. ولن يتوقف المونتاج نفسه عن المواءمة بين تحوّلات الحركات داخل الكون المادي وبين فاصل الحركة في عين الكاميرا: أي الإيقاع. يجب القول إن المونتاج كان كلي الحضور في الزمنين السابقين. فقبل التصوير هو موجود في اختيار المواد، أي في أجزاء المادة التي ستبدأ في التفاعل، والتي تكون أحياناً متباعدة ونائية (الحياة كما هي). وفي التصوير السينمائي هو موجود في الفواصل التي تشغلها العين/ الكاميرا (أي عين المشغِّل الذي يتابع ويركض ويدخل ويخرج، إنه باختصار الحياةُ في الفيلم). وبعد التصوير هو موجود في قاعة المونتاج حيث تنظَّم الموادُ واللقطات (حياة الفيلم)، وموجود عند المشاهدين الذين يقارنون الحياة في الفيلم بالحياة الحقيقية. وهذه المستويات الثلاثة هي التي تشاهَد مجتمعة في فيلم **الرجل ذو الكاميرا**، وهي التي ألهمت العمل السابق برمته.

لم يكن مصطلح "جدلية" مجرد كلمة عند السينمائيين السوفييت. كان في آن معاً ممارسة المونتاج ونظريته. في حين كان السينمائيون الكبار الثلاثة يستخدمون الجدلية لتغيير التشكيل العضوي للصور/ الحركة، فإن فيرتوف وجد فيه الوسيلة ليقطع الصلة بها. وكان يأخذ على منافسيه أنهم ظلّوا متعلقين بأذيال غريفيث وبسينما ذات طراز أميركي وبمثالية برجوازية. ورأى أن الجدلية يجب أن تقطع الصلة بطبيعة ذات

عضوية مفرطة وبإنسان سهل التأثّر عاطفياً. وعمل على دمج المجموع اللامتناهي للمادة، وعلى أن يذوب الفاصل مع العين داخل المادة، أي مع الكاميرا. ولم يعد النقد الرسمي يفهمه. ولكنه دفع إلى الحد الأقصى سجالًا داخلياً حول الجدلية التي عرف إيزنشتاين كيف يلخّصها، عندما رفض المنازلة السجالية. وخلق فيرتوف تعارضاً بين ثنائيات "الطبيعة/ الإنسان" و"الطبيعة القبضة" و"الطبيعة/ اللكمة" (أي الثنائيات العضوية/ العاطفية)[11].

3)

في المدرسة الفرنسية قبل الحرب (وكان غانس (Gance) زعيمها المعترف به نوعاً ما)، شهدنا أيضاً قطيعة مع مبدأ التركيب العضوي. ولكن هذا لا يعني وجود فيرتوفيه (Vertovisme) ولو معتدلة. هل ينبغي الكلام هنا عن وجود انطباعية، كي تتمّ معارضتها بالتعبيرية الألمانية؟ التعريف الذي يمكن إلصاقه بالمدرسة الفرنسية، هو بالأحرى نوع من أنواع الديكارتية: ذلك أن السينمائيين الفرنسيين يهتمّون قبل كل شيء **بكمية الحركة** وبالعلاقات المتريّة، وكلها تتيح التعريف بهذه المدرسة. وهم مدينون لغريفيث أكثر مما يدين له السوفييت؛ وكانوا يتمنّون تجاوز ما كان تجريبياً عند غريفيث ويتطلّعون إلى مفهوم أكثر علمية، بشرط أن يخدم الإلهام السينمائي، لا بل وحدة الفنون (وهو نفس

(11) اعترف إيزنشتاين أن طريقة فارتوف ممكن أن تكون مناسبة، عندما يبلغ الإنسان «تطوّره» الكامل. ولكن، حتى يتم ذلك، يحتاج الإنسان إلى العنصر الشجني وإلى التجاذبات. «لا نحتاج إلى سينما/ عين، بل إلى سينما/ قبضة. يجب على السينما السوفيتية أن تحطّم الجماجم» ولا تكتفي بـ «جمع ملايين العيون». انظر: Eisenstein, *Au-delà des étoiles,* p. 153.

الاهتمام "بالعلم" الذي كان ينشده فن الرسم في تلك الفترة). والحال أن الفرنسيين تنكّبوا للتركيب العضوي من دون أن يتعمقوا في تركيب جدلي معين، غير أنهم طوّروا تركيباً آلياً كبيراً في الصور/ الحركة. ولكن هذه الكلمة غامضة. لنشاهد عدداً من المشاهد التي أصبحت مضرب مثل في السينما الفرنسية: مشهد السوق الموسمية في فيلم **قلب وفي** (*Coeur fidèle*) لجان إبستاين، الرقص الشعبي في فيلم **إلدورادو** (*El-dorado*) لمارسيل ليربييه (Marcel L'Herbier)، رقصات الفاراندول في فيلم **مالدون** (*Maldone*) وغيره لجان غريميون (Jean Grémil-lon). صحيح أن في الرقص الجماعي يوجد تركيب عضوي للراقصين، ويوجد تركيب جدلي لحركاتهم البطيئة والسريعة وأيضاً المستقيمة والدائرية... إلخ. ولكننا نستطيع، عندما ننعم النظر في هذه الحركات، أن نستخلص منها أو نُفْرد جسداً واحداً يستطيع أن يكون الـ" راقص"، أو الجسد الوحيد لجميع الراقصين، وحركةً واحدة تكون حركة فاندانغو (Fandango) عند ليربييه، وهي الحركة التي نراها في جميع حركات الفاندانغو الممكنة(12). إننا نتجاوز الأجسام المتحركة لنستخلص الحد الأقصى من كمية الحركة في حيز معيّن. وهكذا صوّر غريميون رقصة الفاراندول الأولى التي أتى بها، في حيز مغلق أفسح المجال لأقصى حد من الحركة. ولا نقول عن رقصات الفاراندول الأخرى، التي وردت في

---

(12) Epstein, *Ecrits sur le cinéma,* II (Paris: Seghers, [s. d.]), p. 67.

ويقول عن ليربييه: «بضبابية متدرجة، يفقد الراقصون تدريجياً تمايزاتهم الشخصية، فنكف عن التعرف إليهم كأفراد متميزين إذ ينخرطون في لغة بصرية مشتركة: يصبح الراقص من دون اسم، ويستحيل تمييزه عن عشرين أو خمسين عنصراً مشابهاً، إذ راحوا جميعهم يؤلفون شكلاً عاماً آخر وتجريداً آخر. ليس هذا الفارانغو أو ذاك بل الفارانغو بامتياز، أي البنية التي يمكن أن تنبعث من الإيقاع الموسيقي لجميع رقصات الفارانغو».

أفلامه التالية، إنها رقصات مختلفة، ولكنها تمثّل دائماً "الـ" فاراندول الذي لم يملّ غريميون من اكتناه سره، أي كمية الحركة؛ وهو يشبه في ذلك الرسّامَ مونيه (Monet) الذي لم يكف عن رسم زهر النيلوفر.

إلى حد ما، يغدو الرقص آلة يكوّن الراقصون قِطعها. وفعلاً استخدمت السينما الفرنسية الآلة بطريقتين بغية الحصول على تشكيل آلي للصور/ الحركة. النموذج الأول للآلة هو الآلة الذاتية الحركة، وهي آلة بسيطة تتمتع بآلية الساعات الجدارية، وهي التشكيل الهندسي لأجزاء تجمع وتراكم وتحوّل حركات داخل الحيز المتجانس، بحسب العلاقات التي عرفتها. الآلة الذاتية الحركة لا تشي، كما في الانطباعية الألمانية، بحياة أخرى متربصة قد تغوص في الظلام، وإنما تشي بحركة ميكانيكية واضحة كأنها قانون الحد الأقصى لمجموعة من الصور التي تجمع الأشياء والكائنات الحية والعناصر المتحركة وغير المتحركة، فتُجانِسُ بينها. الأشخاص المتذبذبون، والمارة وانعكاسات الأشخاص المتذبذبين، وظلال المارة، سيُقيمون علاقات دقيقة جداً من التماهي والتعاقب والتكرار الدوري والارتكاس المتسلسل، تُشكلُ المجموعَ الذي يجب أن تُعزى الحركة الآلية إليه. وهذا ينطبق على هروب المرأة الشابة في فيلم **الأتالانت** (*L'atalante*) لجان فيغو (Jean Vigo)، وعند جان رينوار أيضاً في فيلم **البائعة الصغيرة لعلب الكبريت** وحتى في التشكيل الكبير لفيلم **قاعدة اللعبة**. ولا شك أن رينيه كلير (René Clair) هو الذي بثَّ في هذه الصيغة أكبر كمّ من الشعرية، وأحيا التجريدات الهندسية في حيّز متجانس وساطع ورمادي يفتقر إلى العمق[13].

(13) انظر تحليلات برثيليمي أمينغوال (Barthélemy Amengual) في كتابه:
Barthélemy Amengual, *René Clair* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), =

فالموضوع المحسوس، وموضوع الرغبة، يظهران كمحرّك أو نابض يؤثّر في الزمن، ويحرّكه أولاً، ويطلق حركة آلية يتواطأ معها عددٌ متزايد من الأشخاص الذين يظهرون بدورهم في الحيّز كمجموع متنامٍ مُمَكْنن في فيلم **قبّعة قش من إيطاليا** وفيلم **المليون**. فالفردانية هي الأساس في كل مكان: ذلك أن الفرد يقف هو ذاته خلف الموضوع، أو بالأحرى يأخذ هو نفسه دور النابض أو المحرك الذي يوسّع تأثيراته في الزمن، سواء أكان شبحاً أو مشعوذاً، شيطاناً أو عالماً مجنوناً، يجب أن يختفي عندما ستبلغ الحركة التي يحدّدها ذروتَها، أو حينما تتجاوزه. عندئذ ينتظم كل شيء ونقول باختصار: إن ذلك أشبه برقص باليه آلي يسري فيه المحرك في الحركة. أما النموذج الآخر من الآلات فهو نموذج الآلة البخارية والنارية، الآلة ذات الطاقة الجبارة التي تنتج الحركة انطلاقاً من شيء آخر، ولا تتوقف عن تأكيد تنافرٍ يربط حدّيها: يربط الآلي بالحي، الداخل بالخارج، العامل الآلي بالقوة، ضمن عملية طنين داخلي أو تواصل مضخّم. ومحلَّ العنصر الهزلي والدرامي يحلّ عنصر ملحمي أو مأساوي. هنا تبتعدّ المدرسة الفرنسية عن المخرجين السوفييت الذين لم يتوقّفوا عن استعمال آلات طاقية كبيرة في إخراجهم (وهذا لا ينطبق فقط على إيزنشتاين وفيرتوف، بل ينطبق على رائعة تورين (Tourine) وهي فيلم **توركسيب** (*Turksib*)). ورأى هؤلاء أن الإنسان والآلة يشكّلان وحدة جدلية نشطة تتجاوز التعارض القائم بين العمل الآلي والعامل البشري. أما الفرنسيون فتصوّروا الوحدة الحركية في كمية الحركة في آلة، وتصوّروا كمية توجيه الحركة داخل الروح، وطرحوا هذه الوحدة

= ويحلّل أمينغوال أيضاً دور الآلة الذاتية الحركة عند فيغو ويعارضها بالتعبيرية:
Jean Vigo, *Etudes cinématographiques* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), pp. 68-72.

كدرب آلام يجب أن يؤدي إلى الموت. إن الحالات التي يمرّ بها المحرك الجديد والحركة الآلية تتعاظم على مستوى العالم، شأنها في ذلك شأن الحالات التي يمر بها الفرد الجديد والمجموعات البشرية التي ترقى إلى مستوى روح العالم، في ذلك الاتحاد الآخر الذي يتم بين الإنسان والآلة. لذا من العبث استخلاص نوعين من الصور في فيلم **العَجَلة** الذي أخرجه غانس: صور الحركة الآلية التي ستحتفظ بجمالها، وصور المأساة التي اعتبرت مأساة حمقاء وتافهة. فلحظات انطلاق القطار وسرعته وتسارعه والكارثة التي حلّت به، لا يمكن فصلها عن حالات العامل الفنّي، حالات سيزيف وسط البخار، وبروميثيوس وسط النار، وصولاً إلى أوديب في قلب الثلوج. إن الاتحاد الحركي بين الإنسان والحركة سيحدّد وحشاً بشرياً يختلف كثيراً عن الدمية المتحركة التي عرف رينوار كيف يكتشف أبعادها الجديدة، حاذياً في ذلك حذو غانس.

كان على فنّ تجريدي أن ينشأ عن ذلك، حيث تنطلق الحركة الصِّرف تارة من موضوعات مشوَّهة بسبب التجريد المتنامي، وطوراً من عناصر هندسية متبدّلة دورياً، وهو مجموعة من التحولات التي تؤثّر في حيّز بمجمله. وكان ذلك بحثاً في الحركية كفنّ بصري بامتياز، طرح منذ حقبة السينما الصامتة مشكلةَ العلاقة بين الصورة/ الحركة وبين اللون والموسيقى. إن لوحة **البالية الآلية** (*Ballet mécanique*) للفنان التشكيلي فيرنان ليجيه مستوحاة بالأحرى من آلات بسيطة، وإن فيلم **جماليات التصوير** (*Photogénies*) لإبستاين، وفيلم **جمالية التصوير الآلي** (*La photogène mécanique*) لغريميون مستوحيان من الآلات الصناعية. ودبَّ في أوصال السينما الفرنسية هذه زخم أعمق،

كما سنرى، وتولُّع عام بالماء والبحر والأنهار (ليربييه، إبستاين، رينوار، فيغو، غريميون). ولم يكن ذلك إطلاقاً للتخلّي عن الميكانيك، بل على العكس، كان انتقالاً من ميكانيك الأجسام الصلبة إلى ميكانيك السوائل الذي – من وجهة نظر عملية – سيخلق تعارضاً بين عالمين، والذي – من وجهة نظر تجريدية – سيجد في الصورة السائلة امتداداً جديداً لكمية الحركة داخل المجموع الذي ضمّها: فكانت شروط مثلى للانتقال من المحسوس إلى المجرد، وكانت إمكانية كبرى تبثّ في الحركات ديمومة ثابتة بمعزل عن الخصائص التصويرية، وكانت قدرة أكثر ضماناً لاستخراج الحركة من الشيء المحرَّك[14]. لقد كان للماء حضور لافت في السينما الأميركية وفي السينما السوفيتية، وكان حضوره إيجابياً ومدمراً أيضاً، ولكن الماء في جميع الحالات قد جابه أهدافاً عضوية وارتبط بها. المدرسة الفرنسية هي التي حرّرت الماء، وأعطته غايات خاصة وجعلت له شكلاً من دون أن يحصل على قوام عضوي.

عندما تكلّم لويس دولوك (Louis Delluc) وجيرمين دولاك (Germaine Dulac) و ابستاين عن "جمالية التصوير"، لم يكن المقصود بالطبع نوعية الصورة الضوئية، وإنما على العكس تحديد الصورة السينمائية في اختلافها عن الصورة الضوئية. إن جمالية الصورة

---

(14) حول هذه السينما الحركية المجرّدة وحول مفاهيم الإيقاع، انظر:
Jean Mitry, *Le cinéma expérimental* (Paris: Seghers, [s. d.]), ch. IV, V, X,
ويطرح ميتري مشكلة الصورة البصرية، التي لا تحظى مثل الصورة الموسيقية بالإمكانيات الإيقاعية نفسها. وفي محاولاته الخاصة، سينتقل ميتري نفسه من الصلب كما في فيلم الويستيرن (*Pacific 232*) إلى السائل كما في فيلم *Images pour Debussy* ليحلّ جزءاً من هذه المشاكل.

هي في تحديد الصورة بصفتها مرفوعة القيمة بسبب الحركة[15]، وتكمن المسألة بالضبط في تحديد هذه القيمة المرفوعة. إنها تتضمن أولاً الفاصل الزمني كحاضر متغيّر. وكان رينيه كلير، منذ فيلمه الأول **باريس التي تنام** (*Paris qui dort*)، قد أثار إعجاب فيرتوف إذ أبرز مثل تلك الفواصل كنقاط تتوقّف عندها الحركة وتبدأ من جديد وتنعكس وتتسارع أو تتباطأ: أي أننا أمام نوع من تفاضلية الحركة[16]. ولكن الحركة، في هذا المعنى، تتمّ كوحدة رقمية تُنتج في الصورة ذروة الكم الحركي، **مقارنة بعوامل أخرى يمكن تحديدها**، وتتغيّر من صورة إلى أخرى بحسب تغيّر هذه العوامل بالذات. وهذه العوامل هي من أنواع متباينة: الطبيعة وأبعاد الحيّز المؤطّر، توزيع الأجسام المتحركة والثابتة، زاوية ضبط الإطار، العدسة المقرّبة، المدة المحسوبة لحجم اللقطة، الضوء وتدرجاته وأنساقه، ولكن أيضاً الأنساق التصويرية والعاطفية (بغضّ النظر عن اللون والصوت في السينما الناطقة وعن الموسيقى). وبين الفاصل والوحدة الرقمية وهذه العوامل، يوجد مجموع من **العلاقات المترية** التي تشكّل "الأعداد" والإيقاع وتحدّد حجم الكمية الكبرى للحركة النسبية. لا شك أن المونتاج تضمّن دائماً حسابات كهذه، حسابات تجريبية أو حدسية في جانب منها، وحسابات تنحو من جانب آخر إلى علمية معينة[17].

(15) Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, I, pp. 137-138.

(16) انظر تحليل آنيت ميكلسون (Annette Michelson) لفيلم رينيه كلير والعلاقات التي أقامها مع فيرتوف:

Annette Michelson, "L'homme à la caméra," dans: Dominique Noguez, *Cinéma théorie, lectures* (Paris: Klincksieck, [s. d.]), pp. 305-307.

(17) انظر مثلاً عند إيزنشتاين: (Sergei Eisenstein, *Film form* (New York: Meridian Books, [s. d.]), "Methods of montage"), =

ولكن ما يبدو خاصاً بالمدرسة الفرنسية، وهي المدرسة الديكارتية في هذا المعنى، هو في آنٍ واحد تجاوزُ الحساب لشرطه التجريبي لجعله نوعاً من "الجبر"، كما قال غانس، وتوليدُه المتكرر لأقصى حد ممكن للحركة كعامِل لجميع المتغيّرات، أو كشكل لما يتجاوز العضوي. إن الديكورات الداخلية العملاقة لليربييه، التي تشابه ديكورات فرنان ليجيه في فيلم **المتوحشة** (*L'inhumaine*) وديكورات بارساك (Barsacq) في فيلم **المال** (*L'argent*)، وقد تكون خير مثال لحيّز يخضع لعلاقات مترية تنضوي فيها القوى والعوامل لتحدّد أكبر كمية من الحركة.

خلافاً لما حدث في التعبيرية الألمانية، كان كل شيء مكرّساً للحركة بما في ذلك الضوء. صحيح أن الضوء ليس فقط عاملاً يستمدّ قيمته من الحركة التي يصاحبها أو يخضع لها أو يحدد شرطها حتى. هناك أضوائية فرنسية (luminisme) أنشأها كبار مصممي السينما (مثل بيرينال (Perinal)) ومثّل الضوء بالنسبة لهم قيمة بحدّ ذاتها. ولكن الضوء بذاته هو حركة، هو حركة صِرفة ذات امتداد وتتحقق في اللون الرمادي، في "صورة متدرجة اللون توظّف تدرجاتها جميعها في الألوان الرمادية"[18]. إنه ضوء لا يتوقف عن الانتشار في حيز متجانس، ويخلق أشكالاً ساطعة من خلال حركيته الخاصة أكثر من تلاقيه بأجسام تتحرك. إن الرمادي

= المونتاج المتري وتتماته والمونتاج الإيقاعي والمقامي والهارموني. ولكن الأمر عند إيزنشتاين يتعلق خصوصاً بالمقاييس العضوية وبالعلاقات المترية تحديداً.

(18) Noël Burch, *Marcel L'Herbier* (Paris: Seghers, [s. d.]), p. 139.
انظر أيضاً ملاحظات أمنغوال حول الضوء عند رينيه كلير (ص 56)، وعند فيغو بخاصة (ص 72): "désacralisation des ténèbres de l'expressionisime",
وانظر ما كتبته ميراي لاتيل (Mireille Latil) في: *Cinématographe,* n° 40 (Octobre 1978).

الساطع الذي اشتهرت به المدرسة الفرنسية هو أشبه بلون/ حركة. ليس – كما عند إيزنشتاين – الوحدة الجدلية التي تنقسم إلى أسود وأبيض، أو التي تنجم عن هذين اللونين ككيفية جديدة. ولكنه، مقارنة بالطريقة – التعبيرية، ليس نتيجة صراع عنيف بين النور والظلمة، أو نتيجة تمازج بين المضيء والمعتّم. فالرمادي، أو الضوء كحركة، هو الحركة التناوبية. ولا شك أن هذا سمة مبتكرة في المدرسة الفرنسية: أي إحلال التناوب محل التعارض الجدلي والنزاع التعبيري. ونجد أنه بلغ ذروته عند غريميون: أي التناوب المنتظم للضوء والظل، الذي تجعله المنارة متحركاً في فيلم **حراس المنارة** (*Gardiens de phare*)، ولكن أيضاً التناوب بين المدينة النهارية والمدينة الليلية كما في فيلم **السيد فيكتور الغريب** (*L'étrange Monsieur Victor*). ويوجد تناوب امتدادي، وليس نزاعاً، لأن الضوء منتشر على الجانبين، ضوء الشمس وضوء القمر، مشهد قمري ومشهد شمسي، ويتصلان في ما بينهما داخل الرمادي ويمران بجميع تدرجاته. إن تصوراً للضوء كهذا يدين كثيراً للنزعة التلوينية عند روبرت ديلونيه (Robert Delaunay)، على الرغم من المظاهر(*).

من البديهي أن أكبر كمية من الحركة ينبغي أن تُفهم حتى الآن كحدّ أعظمي نسبي، لأنها وقف على الوحدة الرقمية المختارة كفاصل، وعلى العوامل المتغيرة المرتبطة بها، وعلى العلاقات المترية بين العوامل والوحدة، والتي تمنح الحركة شكلها. تلك هي "أفضل"

(*) روبير ديلونيه (1885–1941) فنان تشكيلي فرنسي تأثر بغوغان وبانطباعية سورا الجديدة وبسيزان، وركز على الضوء الذي يمنح الألوان حرارتها؛ ومن أهم أعماله: نوافذ، مدينة باريس، برج إيفل (المترجم).

كمية للحركة، إذا أخذت بالاعتبار هذه العناصر جميعها. ويأخذ الحد الأقصى توصيفه، لأنه كيفية بحدّ ذاته: فهو فاندانغو وفاراندول وباليه... إلخ. وبحسب تغيّرات الحاضر أو تقلّصات الفاصل وتمدداته، نستطيع القول إن الحركة البطيئة جداً تحقق قدراً كبيراً من الحركة الممكنة، بمقدار ما تحققه حركة سريعة جداً في الحالة الأخرى: إذا ما أعطى فيلم **العجَلة** لغانس نموذجاً لحركة متسارعة وبمونتاج متعاظم السرعة، فإن فيلم **انهيار منزل أوشِر** (*La chute de la maison Usher*) لابسين. يبقى تحفة في الإبطاء مع أنه يحقّق الحد الأقصى للحركة بشكل ممطوط للغاية. ومن دون الوقوف في التناقض. علينا الآن أن ننتقل إلى الجانب الآخر، أي إلى المطلق في كمية الحركة وإلى المطلق الأعظمي. ومن دون الوقوع في تناقض، نرى أن هذين الجانبين متلازمان جداً، ويتضمّن أحدهما الآخر ويفترضه منذ البداية. أعار ديكارت كمية نسبية جداً للحركة في المجموعات المتغيّرة، ولكنه خصّ كلية الكون بكمية مطلقة من الحركة. لقد وجدت السينما ذلك التعالق الضروري في أدقّ شروطها. فمن جهة يتوجه حجم اللقطة إلى مجاميع مؤطَّرة، ويُدخل في عناصره الحد الأقصى من الحركة النسبية؛ ومن جهة أخرى يهتم بمجموع متغيّر يتبدّى فيه التغيير في حدّ أعظمي مطلق للحركة. وببساطة لا يكْمنُ الفرق بين كل صورة لذاتها (ضبط الكادر) وبين العلاقات القائمة بين الصور (المونتاج). فحركة الكاميرا تُدخل صوراً عديدة في صورة واحدة، مع مجموعة من الضبط المتكرر للكادرات، وتجعل أيضاً من الممكن أن تعبّر صورة واحدة عن الكل. وهذا لافت عند آبيل غانس الذي تباهى عن حق في فيلم **نابليون** أنه لم يحرّر الكاميرا من حواملها الأرضية فحسب، بل حررها من علاقاتها بالرجل الذي يحملها، ووضعها على

ظهر حصان، وأطلقها كقذيفة وجعلها تتدحرج ككرة وتسقط من طائرة مروحية في البحر[19]. بيد أن الملاحظة السابقة التي اقتبسناها من بورش تبقى سارية المفعول: فحركة الكاميرا، عند معظم هؤلاء المخرجين الذين تكلمنا عنهم في هذا الفصل، ما زالت خاصة بلحظات لافتة، في حين أن الحركة العادية تُحيل بالأحرى إلى تعاقب في اللقطات الثابتة، بحيث يكون المونتاج من جانبي اللقطة: فيشمل المجموع المؤطّر الذي لا يكتفي بصورة واحدة ولكنه يُظهر الحركة النسبية في متتالية تغيّر وحدة القياس (إعادة التأطير)، ويشمل كامل الفيلم الذي لن يكتفي بأن يكون مجموعة من الصور المتعاقبة، ولكنه يتبدّى في حركة مطلقة يجب الآن كشف طبيعتها.

كان كَنْت (Kant) يقول: ما دامت وحدة القياس (الرقمي) متجانسة، نستطيع بيسر أن نمضي قدماً حتى اللانهاية، ولكن بطريقة مجردة. وحين تكون وحدة القياس متغيّرة، يصطدم الخيال سريعاً بحد من الحدود: فخلف المتوالية القصيرة، لن يتمكّن الخيال من **فهم** مجموع الأحجام والحركات التي يدركها تباعاً. ومع ذلك، فإن الفكر/ الروح، بمقتضى حاجة خاصة به، يجب أن يستوعب مُجمل الحركات في الطبيعة أو الكون ككلّ شامل. وهذا ما سمّاه كَنْت بالمتسامي الرياضي: يكرّس الخيال نفسه لإدراك الحركات النسبية التي فيها يستنفد قواه سريعاً بتحويله وحدات القياس، غير أن الفكر يجب أن يبلغ ما يتجاوزه كل خيال، أي مجموع الحركات ككل، كحدّ أعلى مطلق للحركة،

(19) Abel Gance, *L'art du cinéma* de Pierre Lherminier (Paris: Seghers, [s. d.]), pp. 163-167.

كحركة مطلقة تتماهى بذاتها مع ما لا يقاس ومع الهائل والرحب، ومع القبّة السماوية أو البحر الذي لا تخوم له[20]. ذلك هو الوجه الآخر للزمن، لا الفاصل كحاضر متغيّر، ولكنه الكل المفتوح بامتياز، والرحب رحابةَ المستقبل والماضي. لم يعد ذلك هو الزمن كتعاقب في الحركات والوحدات، وإنما الزمن كتواقتية وتواقت (ذلك أن التواقت يتعلق بالزمن والتعاقب في آنٍ واحد، لأنه الزمن ككل). وهذا المثال الأعلى للتواقتية هو الذي ما انفكت السينما الفرنسية تهجس به، وهو الذي ألهم فنّ الرسم والموسيقى وحتى الأدب. أجل يساورنا الاعتقاد بأنه من الممكن والسهل الانتقال من الوجه الأول إلى الوجه الثاني: أليس التعاقب هو أصلاً لا محدود، وسواء تسارع أو امتدّ إلى الأقاصي، ألا يحدّه تواقت يُدانيه إلى ما لا نهاية؟ بهذا المعنى سيتكلّم إبستاين عن "التعاقب السريع والمؤسس الذي يصبو إلى الدائرة الكاملة للتواقتية المستحيلة"[21]. كان بوسع فيرتوف والمستقبليين أيضاً أن يتكلّموا بهذه الطريقة. ومع ذلك، توجد في المدرسة الفرنسية ثنائية تراوح بين هذين الوجهين: الحركة النسبية هي من المادة، وتصف المجاميع التي نستطيع تبيّنها في هذه المادة أو التي نستطيع نقلها بـ"خيالنا"، في حين أن الحركة المطلقة تصدر عن الروح وتعبّر عن السِّمة النفسية للكل الذي يتغيّر. ولا نستطيع بالتالي الانتقال من الواحد إلى الآخر بالتلاعب على وحدات القياس، مهما كانت كبيرة أو صغيرة، بل بالوصول فقط إلى شيء لا يقبل القياس، في الإفراط والتفريط مقارنة بكل قياس، شيء لا يمكن

---

(20) Kant, *Critique du jugement,* p. 36

(21) Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, I, p. 67.

أن تتصوره إلا النفس العاقلة. في فيلم **المال** (*L'argent*) الذي أخرجه ليربييه، يستخلص نويل بورش حالة شديدة الأهمية من هذا البناء الذي يشمل كليّة الزمن الرحب بالضرورة(22). يبقى أن تسريع أو إبطاء الحركة النسبية أو النسبية الأساسية لوحدة القياس، وأن أبعاد الديكور لعبت كلها بالتأكيد دوراً لا غنى عنه، لكنها رافقت وكيّفت الجانب الآخر بدل أن تؤمّن هي نفسها الانتقال من وجه لآخر. ومردّ ذلك هو أن الثنائية الفرنسية تُبقي على الفرق بين ما هو روحي وما هو مادي، مع أنها تُظهر التكامل بينهما في ذات الوقت: وهذا لا يظهر عند غانس فقط وإنما عند ليربييه وإبستاين. وغالباً ما لاحظ بعضهم أن المدرسة الفرنسية قد أولت الصورة الذاتية أهمية وتطويراً كبيرين بقدر ما أعطتها إياهما التعبيرية الألمانية، ولو بشكل مختلف. وفعلاً اختزلت بامتياز ثنائية الحدّين وتكاملهما: فمن جهة ضاعفت الحد الأعلى النسبي لكمية الحركة الممكنة، قارنةً حركة الجسم الناظر بحركة الأجسام المرئية؛ ولكنها من جهة أخرى شكّلت في ظل هذه الشروط، الحد الأعلى المطلق لكمية الحركة، بالنسبة لروح مستقلة "تغلّف" وتسبق الأجساد(23). تلك هي الحالة الشهيرة للغموض الذي يكتنف الرقص في فيلم **إلدورادو** (*Eldorado*).

---

(22) يتساءل بورش عمّا إذا كان فيلم المال (*L'argent*) يستطيع أن يعطي مثل هذا الانطباع عن الحركة، في حين أن الحركات الكبرى للكاميرا هي حركات نادرة نسبياً. والحال أن الشكل الهائل للديكور (ردهة فسيحة مثلاً) يقتضي بلا شك أن ينتقل الممثلون بكل رحابة، ولكنه لا يشرح انطباعنا عن الحد الأقصى المطلق للحركة. يكتشف بورش التبرير من خلال حجوم اللقطات في متوالية معينة: يقول هناك «إشباع مفرط» يُحدث أثراً لا يقاس ويجعلنا نتجاوز العلاقات بين الأحجام النسبية (Burch, *Marcel L'Herbier,* pp. 146-157).

(23) انظر: Gance, *L'art du cinéma* de Pierre Lherminier.

هذه الروحانية وهذه الثنائية هما ما منحهما غانس للسينما الفرنسية. ونجدهما تماماً في الوجهين اللذين اتخذهما المونتاج لديه. وبحسب الوجه الأول الذي لم يزعم غانس بأنه من اكتشافِه، مع أنه كان يتحكّم في تسلسل أحداث الفيلم، كانت الحركة النسبية تجد قانونها في "مونتاج عمودي متتابع": وتتمثّل حالة المونتاج السريع الشهيرة في فيلم **العجَلة** وأيضاً في فيلم **نابليون**. ولكن الحركة المطلقة تتبدى في طريقة أخرى يسميها غانس "بالمونتاج الأفقي المتناوب"، والتي ستجد في فيلم **نابليون** شكليها الرئيسيين: فهناك الاستخدام المبتكر لتقنيات الطبع الفوقي(*) (surimprssions) من جهة، ومن جهة أخرى اختراع الشاشة الثلاثية والمشاهدة المتعددة. إن غانس، بتراصفه عدداً كبيراً من صور الطبع الفوقي (تصل إلى ست عشرة أحياناً)، وبإدخاله بينها بعض الإزاحات الزمنية الصغيرة، وبإضافته بعض الصور وبانتزاع أخرى من بينها، يعلم تمام العلم أن المُشاهد لن يرى الصور المتراكبة: ذلك أن خياله قد صار متجاوزاً ومكتظّاً وواصلاً إلى حده بسرعة. لكن غانس يعتمد على تأثير جميع هذه اللقطات الفوقية المتراكبة على النفس، ويعتمد على تأليف إيقاع ذي قيم مضافة ومحذوفة تُشعِر بالإفراط والرحابة. عندما اخترع غانس الشاشة الثلاثية حقّق تزامناً ذا وجوه ثلاثة، في مشهد واحد أو في ثلاثة مشاهد مختلفة، وبنى إيقاعات سُميّت بـ "اللامرتدّة"، إيقاعات يرتدّ الواحد منها عن الآخر، فتضفي قيمة مركزية لكليهما. وبعد أن جمع غانس بين تزامن الطبع الفوقي المتراكب وبين

(*) هي طبع لفطتين سالبتين على نفس جزء الفيلم الموجب، بحيث تبدو اللقطتان السالبتان متطابقتين، ويظهر ذلك في الفيلم النهائي (المترجم).

تزامن الطبع العكسي، بنى في الحقيقة صورة تحاكي الحركة المطلقة للكل المتغير. ولم يعد ذلك الإنجاز المجالَ المطلق للفاصل المتغير وللتسارع والإبطاء الحركيين داخل المادة، بل أصبح الميدان المطلق للتناوب الساطع وللضوء المنتشر وللكل المتغيّر الذي هو الروح (لولب روحي كبير بدل اللولب العضوي، لولب يظهر بشكل مباشر في حركة الكاميرا أحياناً، عند غانس وليربييه). وهنا تكمن نقطة التقاطع مع "تناوبية" الرسّام ديلونيه[24].

بوجيز العبارة، ابتكرت المدرسة الفرنسية مع غانس سينما الروعة. فتأليف الصور/ الحركة تقدّم دائماً صورة الزمن بوجهيه، الزمن كفاصل والزمن ككل، الزمن كحاضر متغيّر والزمن كماضٍ ومستقبل رحبين. فمثلاً نرى في فيلم **نابليون** لغانس أن الإحالة الدائمة إلى الرجل الشعبي والمتذمر دائماً وإلى عاملة المطبخ تُدخل الحاضر الزمني لشاهد فوري وساذج إلى الرحابة الملحمية لمستقبل وماضٍ شبعا تمحيصاً[25].

---

(24) يعارض ديلونيه (Delaunay) المستقبليين، ويرى أن التناوبية هي نهاية الطاقة الحركية المتسارعة. ويرى أن لا علاقة لها بالطاقة الحركية، بل ترتبط فقط بتحرك الضوء، لأنه يخلق أشكاله المضيئة والملوّنة، ويُدرجها في أسطوانات ولوالب مرتبطة بطبيعة الزمن. من طريق الكاتب بليز ساندرار (Blaise Cendrars) تعرّف السينمائيون الفرنسيون على أفكار ديلونيه. انظر مقال: Abel Gance, “Le temps de l’image éclatée,” dans: Sophia Daria, *Abel Gance hier et demain* (Paris: Edition La Palatine, [s. d.]),

وبمعنى متقارب، توجد عند ميسيان (Messiaen) تناوبية موسيقية تتحدّد فعلاً بـ «الإيقاعات ذات القيمة المضافة» وبـ «الإيقاعات اللامرتدة».
Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen* (Paris: Julliard, [s. d.]), pp. 65 sq.

(25) انظر دور فلوري كما حلّله نورمان كينغ عبر المشاريع المتتالية التي قام بها غانس: Abel Gance, “Une épopée populiste,” *Cinématographe*, n° 83 (Novembre 1982).

الأمر معكوس عند رينيه كلير، إذ نجد دائماً، وبشكل لطيف وأخّاذ، أن هذا الزمن الكلي يتجابه مع متغيّرات الحاضر. وعليه، فإن ما يظهر على هذا النحو في المدرسة الفرنسية هو أسلوب جديد في تصور علامتي الزمن: إذ أصبح الفاصل الوحدة الرقمية المتغيرة والمتعاقبة التي تدخل في علاقات مترية مع العوامل الأخرى، محدّدةً في كل حالة أكبر كمية نسبية للحركة داخل المادة لتحفيز الخيال؛ فالكل غدا المتناوب بامتياز والرحب، ودفع بالخيال إلى العجز وأظهر حدوده وخلق في العقل الفكرة الصرفة عن كمية حركة مطلقة تعبّر عن كل تاريخها وتغيّرها وعالمها. وهذا بالتحديد هو الأسمى الرياضي الذي تكلّم عنه كَنْت. عن هذا المونتاج، وعن هذا التصور للمونتاج، سنقول بأنه مونتاج رياضي/ روحي، مونتاج ممتدّ/ نفسي، مونتاج كمّي/ شعري (وتكلم إيبستين (Epstein) عن "الحكمة الغنائية").

يمكن أن نقابل المدرسة الفرنسية بالتعبيرية الألمانية مقابلة مسهبة. فعندنا من جهة "مزيد من الحركة" ومن جهة أخرى "مزيد من الضوء". في التعبيرية الألمانية تهتاج الحركة وإنما لتخدم الضوء وتجعله يتلألأ ويتشكّل أو تدفعه إلى تفكيك النجوم وإلى مضاعفة الانعكاسات ورسم السحب الممطوطة المتألّقة، كما رأينا في ذلك المشهد المهم عن مسرح المنوعات في فيلم **منوّعات** للمخرج الألماني إيوالد أندريه دوبون (Ewald André Dupont) أو في مقطع الحلم في فيلم **آخر البشر** الذي أخرجه فريدريش فيلهلم مورناو. صحيح أن الضوء حركة، وأن الصورة/ الحركة والصورة/ الضوء هما وجها تجلٍّ واحد. غير أن الضوء لدى المدرسة الفرنسية حركة في غاية الامتداد، في حين أنه يتبدّى في التعبيرية كحركة تكثفٍ هائلة وكحركة غزيرة بامتياز. يوجد هنا

فعلاً فنّ حركي تجريدي (هانس ريختر (Hans Richter) وفالتر روتمان (Walter Ruttmann))، ولكن الكمية التمدّدية والتنقل في المكان هما أشبه بالزئبق الذي يقيس على نحو غير مباشر الكمية التمددية في صعودها أو هبوطها. يتوقف الضوء والظل عن تشكيل حركة تناوبية ممتدة، ويدخلان الآن في صراع حاد يشتمل على عدة مراحل.

في البداية، تتعارض القوة اللامحدودة للضوء مع الظلمة كقوة لا نهائية لن يظهر الضوء من دونها. فهي تتعارض مع الظلمة لتَظهر. ليس ذلك ثنائية، وليس جدلية أيضاً، لأننا خارج كل وحدة أو كليّة عضويتين. إنه تعارض لا ينتهي، وظهر في أعمال غوته، والرومنسيين: لا قيمة للضوء أو على الأقل لا قيمة جليّة له، من دون المعتِّم الذي يتعارض معه ويجعله مرئياً[26]. تنقسم الصورة البصرية إذن إلى جزأين بحسب الخط المنحرف أو الخط المثلّم، بحيث يقتضي "إبراز الضوء نصفاً معتماً"، كما قال الشاعر فاليري (Valéry). ليس هذا تجزيئاً للصورة أو لحجم اللقطة فقط، كما نجد ذلك في فيلم **هومونكولوس** (*Homunculus*) الذي أخرجه أوتو ريبرت(*) (Otto Rippert). أو كما نجده عند فريتز

(26) حول الضوء وعلاقاته بالمعتم والكامد، يبقى كتاب: *Théorie des couleurs* لغوته (Goethe) هو النص الأساسي (Ed. Triades) وقد قدمت عنه إليان إسكوباس (Eliane Escoubas) تحليلاً ممتازاً يستطيع أن يتضمّن العديد من التطبيقات السينمائية: “L’œil du teinturier,” *Critique,* nº 418 (Mars 1962),

الضوء التعبيري هو ضوء يعود لغوته، بقدر ما كان الضوء الفرنسي، القريب من ديلونيه، ضوءاً نيوتونياً، والصحيح أن نظرية غوته تتضمّن جانباً آخر سنصادفه لاحقاً: علاقة الضوء النقية بالأبيض.

(*) فيلم من السينما الألمانية الصامتة مؤلّف من ست حلقات أخرجه أوتو ريبيرت عام 1916 (المترجم).

لانغ أو عند جورج فيلهلم بابست (Georg Wilhelm Pabst)، ولكنه رحْم المونتاج أيضاً، كما في فيلم **ليلة اليوم الأخير من السنة** للمخرج والممثل الألماني لوبو – بيك (Lupo-Pick)، الذي يخلق تعارضاً بين عتمة الكوخ والأضواء الساطعة للفندق الأنيق، أو كما في فيلم **الشفق** للمخرج مورناو، الذي يخلق تعارضاً بين المدينة المتألقة والمستنقع الذي تغشّيه الظلمة. وفي المقام الثاني، نرى أن المجابهة بين القوّتين اللامتناهيتين تحدد نقطة الصفر بالنسبة لكل ضوء يكون فيها درجةً متناهية. وإن ما يختص به الضوء، هو اشتماله على علاقة باللون الأسود كسالب يعادل الصفر، ووفقاً لهذه العلاقة تتحدّد غزارة الضوء أو كمية التكثّف. وتبدو اللحظة هنا (خلافاً للوحدة والجزء الممتدين) كما لو كانت تتحكم في حجم الضوء أو درجته بالنسبة للون الأسود. لذا فإن الحركة المكثفة لا تنفصل عن سقوط – ولو احتمالي – يعبّر فقط عن درجة الضوء في تلك المسافة الصفرية. وحدها فكرة السقوط تحدد الدرجة التي **تصعد** منها الكمية المكثّفة، وحتى أن ضوء الطبيعة، في أعظم إشراقه، يهبط ولا يتوقف عن السقوط. ويجب بالتالي أن تنتقل فكرة السقوط إلى حيّز الفعل وأن تصبح سقوطاً فعلياً أو مادياً في الكائنات الخاصة. للضوء السينمائي سقوط مثالي، ولكن لضوء النهار سقوطاً واقعياً: تلك هي مغامرة الروح الفردية، التي يتلقّفها ثقب أسود، لا تعطينا عنها المدرسة التعبيرية إلا أمثلة مدوّخة (سقوط مارغريت في فيلم **فاوست** لدى مورناو، والسقوط الذي نشاهده في فيلم **آخر الرجال)** [لمورناو أيضاً] الذي يبتلعه الثقب الأسود في صالونات الحلاقة التابعة للفندق الكبير، أو السقوط الذي يظهر في فيلم **لولو** للمخرج بابست.

هكذا نرى أن الضوء كدرجة (الأبيض) وأن الصفر (الأسود)

يدخلان في علاقات تضاد أو تمازج ملموسة. وهذه، كما رأينا، هي كل السلسلة المتضادة للخطوط البيضاء وللخطوط السوداء، ولأشعّة الضوء ولخطوط الظل: إنها عالم محزّز ومخدّش يظهر عند المخرج الألماني روبرت فيني في اللوحات المرسومة التي تشاهد في فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري**، ولكنه عالم يأخذ جميع قيمه الضوئية عند فريتز لانغ في فيلم **النيبيلونغن** (*Nibelungen*) (على سبيل المثال، الضوء في الأحراج، أو الحزم الضوئية المتدفقة من النوافذ). وهذه أيضاً هي السلسلة التي يمتزجها الضوء المتدرّج، والتحول المتواصل لدرجات الضوء كافة، مما يشكّل "نسقاً سيّالاً من التدرجات المتعاقبة من دون انقطاع": وسيكون بول فيغينر ومورناو خصوصاً أستاذين في هذا المجال. صحيح أن كبار المخرجين قد عرفوا كيف يتقدّمون في هذين المجالين وعرف لانغ كيف يصل بالضوء التدرجي: مضيء – معتم، إلى ذورة البراعة (كما في فيلم **ميتروبوليس**)، وعرف مورناو كيف يرسم الأشعة الأكثر تبايناً: ففي فيلم **الشفق**، يبدأ مشهد البحث عن المرأة الغريقة بأثلام ضوئية تُحدثها المشاعل التي تمرّ فوق المياه السوداء، ثم تخلي المكان فجأة لتبدلات الضوء التدرجي الذي يخفف شيئاً فشيئاً من درجات الضوء فوق المكان الذي يمرّ فيه. ومهما اختلف إيريش فون ستروهايم عن المدرسة التعبيرية (ولا سيما في مفهومه عن الزمن وعن سقوط الأرواح)، فإنه عالج مسألة الضوء وأظهر براعته فيها على غرار لانغ، وحتى مورناو: فتارة يكون الضوء سلسلة من الأثلام الضوئية كتلك القضبان المضيئة المنبعثة من فراغات المشربيات والتي تعكس فوق السرير وجهَ النائمة وأعلى جسمها، كما في فيلم **ضروب الجنون عند النساء**، وتكون تارةً

أخرى جميع تدرجات الضوء والضوء المعاكس وألاعيب التعتيم، كما في فيلم **الملكة كيلي**(27).

في كل ما سلف نرى أن التعبيرية قطعت الصلة بمبدأ التركيب العضوي الذي أسّسه غريفيث، والذي تبناه معظم المنظّرين الجدليّين السوفييت. غير أن هذه القطيعة قد أنجزتها التعبيرية على نحو مختلف جداً في المدرسة الفرنسية. ما أعربت عنه ليس الميكانيك الواضح لكمية الحركة في الأجسام الصلبة أو السائلة، بل حياة مستنقعة غامضة تغوص فيها الأشياء جميعها، سواء تلك التي تمزّقها الظلال أو التي يواريها الضباب. إن **الحياة اللاعضوية للأشياء**، الحياة الرهيبة التي تجهل الحكمة وتجهل حدود الأجسام، هي المبدأ الأول للتعبيرية والساري على الطبيعة برمتها، أي على الروح اللاواعية الهائمة في الظلمات، أو على الضوء المتكامد (Lumen opacatum). لم تعد العناصر الطبيعية والمواد الاصطناعية والمصابيح العمودية والأشجار والمضخّة والشمس، لم تعد تختلف من وجهة النظر هذه. فالجدار الذي تدبّ فيه الحياة شيء مرعب؛ ولكن الأدوات المنزلية والأثاث والبيوت وسطوحها المنحنية هي التي تدنو من بعضها وتتربّص وتتلقّف. إن ظلال

---

(27) Lotte Eisner, «Notes sur le style de Stroheim,» *Cahiers du Cinéma*, nº 67 (Janvier, 1957),

وفي: Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du Cinéma (Paris: A. Bonne, [s. d.]),

يحلّل باستمرار هاتين الطريقتين: الأضواء المحزّزة والتدرّجية في المدرسة التعبيرية الألمانية. انظر أيضاً في كتابه: عن مورناو (*Murnau*) فصل «الأرض المقفرة» (Le terrain vague) ولا سيما الصفحات 88 و89 و162.

البيوت هي التي تتعقّب الشخص الراكض في الشارع[28]. في الحالات جميعها، ما يتعارض مع العضوي لا العنصر الآلي، بل العنصر الحركي كقوة رُشيميّة ما قبل عضوية، قوة يتشاطرها الكائن الحي والجامد والمادة التي تلامس الحياة، وأيضاً الحياة التي تسري في المادة برمتها. العنصر الحيواني فقدَ العنصر العضوي بقدر ما اكتسبت المادةُ الحياة. تستطيع التعبيرية أن تنتسب إلى حركية صِرفة، لأنها حركة عنيفة لا تحترم الحواف العضوية ولا التحديدات الميكانيكية للخطين الأفقي والعمودي، ومسيرها هو مسير خط منكسر باستمرار، يحدّد فيه كلُّ تغيير في الاتجاه قوةَ حاجزٍ وقوةَ دفع جديد، في آنٍ واحد، أي أنه باختصار يحدّد التبعية الممتدّة لعنصر الكثافة. إن وورينغر (Worringer) هو المنظّر الأول الذي ابتكر مصطلح "التعبيرية" والذي عرّفه بأنه تعارض بين الزخم الحيوي والتصوّر العضوي، متوسّلاً الخط التزييني "الغوطي أو الشمالي": إنه خط منكسر لا حواف له يتمايز فيه الشكل والمضمون، ولكنه يمرّ متعرّجاً بين الأشياء، يقودها أحياناً إلى مضمون غائر يضيع فيه، وأحياناً أخرى يجعلها تدور في شكل غائر تتحول فيه إلى "اختلاج فوضوي"[29]. فالناس الآليون والروبوتات والدمى المتحركة لم تعد إذن

---

(28) يصف هيرمان وارم (Hermann Warm) ديكور فيلم شبح (*Fantôme*)، وهو فيلم ضائع أخرجه مورناو، قائلاً: في الخارج نرى شارعاً بُني جانبه الأيسر فعلاً، ولكن الجانب الأيمن منه تملأه واجهات اصطناعية مركّبة على سكة. وهكذا فإن الواجهات المتحركة والمتسارعة كانت تنشر ظلالها على البيوت الثابتة في الجانب الآخر، وكأنها تطارد الشاب. ويعطي وارم مثالاً آخر مستمداً من الفيلم نفسه الذي يحتوي على آلية معقدة تنتج معاً حركة زوبعة وسقوط يتم في ثقب أسود.

انظر: Lotte Eisner, *Murnau* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), pp. 231-232.

(29) Wilhelm Worringer, *L'art gothique* (Paris: Gallimard, 1967), pp. 66-80. =

آليات تُبرز أو تضخم كمية الحركة، بل المسرنمون والبرزخيون والغيلان هي التي تعبّر عن تلك الحياة غير العضوية: لا في فيلم **الغول** لبول فيغنر فقط، بل أيضاً في فيلم الرعب الغوطي الذي بدأ إخراجه نحو عام 1930 وتجلّى في **فرانكشتاين** و**خطيبة فرانكشتاين** للمخرج البريطاني جيمس وهال (James Whale)، وفي **البرزخي الأبيض** لهالبيران (Halperin).

لا تفقد الهندسة الرياضية حقوقها، ولكن المدرسة الفرنسية عرفَت هندسة رياضية أخرى، لأنها تحررت على الأقل مباشرةً من الحيثيات التي تقيّد الكمية الممتدة والعلاقات المترية التي تنظّم الحركة داخل الحيّز المتجانس. إنها هندسة "غوطية" تبني الحيّز من دون أن تصفه: لأنها لم تعد تعمل بالنظام المتري وإنما بنظام الامتداد والتراكم. الخطوط تتطاول متجاوزة كل قياس إلى أن تصل إلى نقاط تقاطعها، في حين أن نقاط انفصالها تنتج عدداً من التراكمات. ويمكن أن يكون التراكم من خلال الظلال أو الضوء. لقد ابتكر فريتز لانغ الوصلات المضيئة المزوّرة التي تعبّر عن التغيّرات المكثّفة في الكل. إنها هندسة منظورية عنيفة تعمل بإسقاطات وكميات ظلّية، من خلال المنظورات المائلة. فالإسقاطات القطرية والقطرية المعاكسة تميل إلى أن تحل محل الإسقاط الأفقي والعمودي، فيحل المخروط محل الدائرة والكرة، وتحل الزوايا الحادة والمثلّثات الحادة محل الخطوط المنحنية أو القائمة (الأبواب في فيلم **كاليغاري**، والمسنّنات والقبعات في فيلم

= ورودولف كورتز (Rudolf Kurtz) هو الذي طوّر موضوع الحياة غير العضوية في السينما في كتابه: Rudolf Kurtz, *Expressionnismus und Film* (Berlin: [s. n.], 1926).

البرزخي). إذا ما قورنت الهندسة الصرحية عند ليربييه وعند لانغ (في فيلمي **النيبيلونغن** و**متروبوليس**)، لاحظنا كيف أن لانغ يركز على خطوط ونقاط التراكم، وهي لم تعد تعبّر عن العلاقات المترية إلا بشكل لا مباشر[30]. وإذا ما دخل الجسم البشري مباشرة إلى هذه "المجموعات الهندسية"، وإذا ما كان "عاملاً أساسياً لهذه العمارة"، فليس تماماً لأن "التنميط يحوّل الكائن البشري إلى عامل آلي" - وهذه عبارة تناسب بالأحرى المدرسة الفرنسية - بل لأن كل تباين بين الآلي والبشري قد تلاشى، ولكنه تلاشى هذه المرة لصالح قوة الحياة غير العضوية للأشياء.

في التباينات بين الأبيض والأسود، أو في تبدلات الضوء التدرجي يخيّل لنا أن الأبيض يكمّد وأن الأسود يتناقص، كأننا أمام درجتين سجّلتا في اللحظة، وأمام نقطتي تراكم تتماشيان مع انبثاق اللون في نظرية غوته: الأزرق مثل أسود يتفتّح، والأصفر مثل أبيض يتعتّم. وعلى الرغم من تجارب اللون الواحد لا بل تعدّد الألوان عند غريفيث وعند إيزنشتاين، كانت التعبيرية من دون شك هي الرائدة في اعتماد تلوينية حقيقية في السينما. وقد بيّن غوته أن اللونين الأساسيين، الأصفر والأزرق كدرجتين، قد أُخذا في **حركة تكثيف** يتماشى طرفاها مع انعكاس احمراري. إن تكثيف الدرجة هو أشبه باللحظة المحمولة إلى القوة الثانية التي يعبّر هذا الانعكاس عنها. أما الانعكاس الاحمراري أو اللامع فسيتبع مراحل التكثيف جميعها من لمعان وبريق وتلألؤ وإشراق وهالة شعاعية وإشعاع وومض فوسفوري. وهذه الملامح

(30) حول الهندسة الرياضية عند لانغ، انظر: Lotte Eisner, *L'écran démoniaque,* "Architecture et paysage de studio", et "Le maniement des foules".

جميعها تعطي إيقاعاً للروبوت في فيلم **ميتروبوليس** كما في فيلم **فرانكشتاين وخطيبته**. واستخلص ستروهايم من ذلك تركيبات مذهلة يدفع إليها المخلوقات الحية والشريرة أو الضحايا البريئة: وهكذا فإن الفتاة الذكية، بحسب تحليل لوت إيسنر (Lotte Eisner) لمشهد العشاء في فيلم **الملكة كيلي**، تقع بين نارين، نار الشموع الموجودة فوق الطاولة والتي تلفح وجهها، ونار المدفأة التي خلفها والتي تحيطها بهالة مشعّة مضيئة (فتشعر بالحر وتبادر إلى خلع معطفها...). ولكن مورناو هو المعلم في تنفيذ هذه المراحل والملامح جميعها والتي تكشف عن وصول الشيطان وعن احتدام غضب الله في آنٍ واحد[31]. وفعلًا أثبت غوته أن التكثيف من الجهتين (جهة الأصفر وجهة الأزرق) لم يكتفِ بالانعكاسات الاحمرارية التي ترافقهما كتأثيرات متنامية اللمعان، بل ازداد هذا اللمعان في لون أحمر قانٍ كلون ثالث أصبح مستقلاً وصار كناية عن تأجج بحت أو دفق من النور الرهيب الذي راح يحرق العالم ومخلوقاته. كأن الكثافة المنتهية وجدت الآن، في ذروة تكثيفها الخاص؛ ألق العالم اللامتناهي الذي انطلقنا منه. لم يتوقّف اللامتناهي عن العمل في المنتهي الذي يردّه في هذا الشكل المحسوس. إن الروح لم تغادر الطبيعة، بل كانت تنعش الحياة اللاعضوية برمتها، ولكنها لا تستطيع أن تتكشف وتوجد فيها إلّا كروح شريرة تحرق الطبيعة بأسرها. إنها حلقة ألسنة النار المصاحبة لنداء الشيطان في فيلم **الغول** لفيغيرير

---

(31) انظر بخاصة تحليل التلألؤ الذي قدمه روهمر في كتاب: Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, 10-18 (Paris: Union Générale D'éditions, 1977), p. 48.

(ودرست إليان إسكوباس في المقال المذكور آنفاً تأثير اللمعان والتكثيف حسب نظرية الألوان لغوته).

وفيلم **فاوست** لمورناو. إنها محرقة فاوست إنها "الرأس الفوسفوري للشيطان ذي العينين الحزينتين والساهمتين" لدى فيغيرير. إنها الرأس المتوّج لمابوز (Mabuse) ورأس ميفستو (Mephisto). إنها لحظات التسامي والتلاقي مع اللانهائي داخل روح الشر: فعند مورناو خصوصاً، لا يمرّ **نوسفيراتو** (*Nosferatu*) في أشكال اللون المتدرج جميعها فقط، وعبر النور المعاكس والحياة اللاعضوية للظلال، ولا ينتج فقط لحظات الانعكاس الاحمراري جميعها، ولكنه يتفاقم كلما فصله ضوء ساطع (أحمر صِرف) عن قاعه المظلم، ويطلقه من لا مضمون أكثر مباشرة ويضفي عليه مظهر الاقتدار وراء شكله المسطح[32].

هذا السمو الجديد يختلف عن السمو الذي ورد في المدرسة الفرنسية. لقد مايز كَنْت بين نوعين من السمو: السمو الرياضي والنشط، والسمو الرحب والجبار، والسمو المترامي الأطراف والعديم الشكل. وامتاز هذان النوعان بتفكيك التركيب العضوي، الأول بتجاوزه، والثاني بتحطيمه. في السمو الرياضي، تتغير وحدة القياس الممتدة بحيث يتوقف الخيال عن فهمها ويصطدم بحدها الخاص ويضمحلّ، ولكنه يخلي

---

(32) M. Bouvier et J. L. Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du Cinéma (Paris: Gallimard, 1981), pp. 135-136,

«أضواء كاشفة ترسم دائرة بيضاء خلف الممثلين، بحيث لا تتحدد الأشكال بحركتها الخاصة كما تبدو مستبعدة ومطرودة من لا قاع أو من قاع أكثر أصالة من قاع خلفيتها الغارقة جزئياً في الضياء. (...) بهذه القطيعة ما يتجلّى أمام هذه البقعة من النور وينداح كأنه شبح مقطوع من القاع، ليس بالعادة مختفياً في هذا التلاشي العميق الذي يشير إليه الضوء المتدرج مثلاً. وهذا يؤدي كثيراً إلى الطابع الباهت للوجوه المضاءة بهذا الشكل، كما يؤدي إلى الإحساس الذي تستمده بطبيعتها من الظل من دون أن تتغذّى بها رومانسياً (...). وهذا الأثر لا يُختزل بالأثر الذي يحدثه الضوء المعاكس» (التشديد من طرفنا نحن).

المكان لملَكة مفكِّرة تجبرنا على تصوّر الشاسع والمترامي الأطراف على أنه كلّ. في السمو النشط ترتفع الكثافة وتتفاقم بحيث تُبهر أو تمحق كياننا العضوي وتزرع فيه الرعب، ولكنها تخلق ملَكة تفكير تُشعرنا بأننا تفوّقنا على من يمحقنا، فنكتشف في داخلنا روحاً فوق عضوية تسيطر على كل الحياة اللاعضوية للأشياء: عندئذٍ نتحرّر من خوفنا مدركين بأن "مصيرنا" الروحي لا يقهر أبداً[33]. يرى غوته أن الأحمر الوهاج ليس هو اللون الرهيب الذي يُحرقنا فقط، بل هو اللون الأنبل الذي يتضمن جميع الألوان الأخرى ويخلق تناغماً فذّاً كحلقة لونية كاملة. وهذا ما يحدث فعلاً أو ما يحظى بفرصة الوصول إلى التاريخ الذي ترويه لنا التعبيرية من وجهة نظر السمو النشط: **الحياة اللاعضوية للأشياء** تبلغ ذروتها بالنار التي تحرقنا وتُحرق الطبيعة بأسرها، وتعمل كروح للشر والديجور؛ لكن هذه النار، من خلال التضحية النهائية التي تبعثها فينا تطلق في نفوسنا **حياة لانفسية للروح** لا علاقة لها بالطبيعة وبفرديتنا العضوية، بل هي الجانب الإلهي فينا، والرباط الروحي الذي يربطنا وحدنا بالله كنور. على هذا النحو، تبدو الروح وكأنها ترقى نحو النور، بل لنقل إنها التحقت بالجانب المضيء من ذاتها، والذي ليس إلا هبوطاً مثالياً، والذي نزل إلى العالم ولم يغرق فيه. غدا المتوهّج العنصرَ الفائق الطبيعة والعنصر الذي تجاوز المحسوس، شأنه في ذلك شأن التضحية بإلِّن (Ellen) في فيلم **نوسفيراتو** أو فيلم **فاوست** أو التضحية بإندريه (Indre) في فيلم **الشفق**[*].

(33) Kant, *Critique du jugement,* § 26-28.

(*) في هذا الفيلم الذي أخرجه مورناو عام 1922 عن مصاص الدماء نوسفيراتو، ينقضّ مصاص الدماء على الزوجة إلِّن، وبدمها يخلص مدينة فيسبورغ من وباء الطاعون. وفي فيلم الشفق الذي أخرجه عام 1928 يضحي الزوج بزوجته إندريه لأنه وقع في غرام مصاصة الدماء (المترجم).

في هذا الصدد، سنلاحظ الفرق الهائل بين التعبيرية والرومانسية، إذ لم يعد الأمر يعني - كما في الرومانسية - مصالحة بين الطبيعة والروح، وبين الروح المستلَبة في الطبيعة وبين الروح التي تستعيد ذاتها: فهذا التصوّر - شأنه شأن التطور الجدلي - كان ينطوي على كلية عضوية أيضاً. في حين أن التعبيرية لا تتصور مبدئياً إلا كوناً روحياً كليّاً يخلق أشكاله المجردة وكائناته النورانية ووصلاته التي تبدو لعين الحواس وصلات مزيفة. إنها تُقصي خواء الإنسان والطبيعة[34]. أو يقول لنا بالأحرى إنه لا يوجد، ولن يوجد، إلا الخواء، إنْ لم نلتحق بهذا العالم الروحي الذي غالباً ما يُشكّ فيه: غالباً ما تنتصر نار الخواء أو نُنبأ بأنها ستنتصر لمدة طويلة. بوجيز العبارة، لا تكفّ التعبيرية عن رسم العالم أحمر على أحمر، يحيل أحدهما إلى الحياة الرهيبة وغير العضوية للأشياء، ويحيل الآخر إلى الحياة اللانفسية السامية للروح. وصلت

---

(34) انظر نص وورينغر حول التعبيرية بصفتها «فناً جديداً»، كما ذكرها بوفييه (Bouvier) ولوترا (Leutrat)، ص 175-179. فعلى الرغم من تحفّظات بعض النقاد، تبدو لنا المواقف الحداثية لوورينغر قريبة جداً من مواقف كاندينسكي (Kandinsky) (*Du spirituel dans l'art*). وكلاهما يأخذ على غوته وعلى الرومانسية حرصهما على إقامة مصالحة بين الروح والطبيعة، مما يبقي الفن في منظور فرداني وشهواني. على العكس، يفكران في «فن روحي» كاتحاد بالله، فن يتجاوز الأشخاص ويترك الطبيعة جانباً، ويحيلهم ويحيلها إلى الخواء الذي ينبغي على الإنسان المعاصر الخروج منه. وهم ليسوا متأكّدين من أن العملية ستنجح، ولكن لا يوجد خيار آخر: ومن هنا بدت ملاحظات وورينغر حول «الصرخة» كتعبير وحيد عن التعبيرية، علماً بأنه متوهّم ربما. ونجد هذا التشاؤم المتعلّق بالعالم/ الخواء في السينما التعبيرية، لا بل نجد أن فكرة خلاص روحي يتجاوز التضحية هي فكرة نادرة نسبياً. ونجدها خصوصاً عند مورناو، أكثر مما نجدها عند لانغ، ولكن مورناو، بين التعبيريين جميعهم، هو الأقرب من الرومانسية: ذلك أنه حافظ على فردانية وعلى «شهوانية» ستتجليان بحرية متنامية في مرحلته الأميركية، بفيلم شفق ولا سيّما بفيلم تحريم.

التعبيرية إلى الصرخة، صرخة مارغريت، صرخة لولو، الصرخة التي تعبّر عن فظاعة الحياة غير العضوية وعن الانفتاح الموهوم ربما على عالم روحي. لقد توصّل إيزنشتاين أيضاً إلى الصرخة، وإنما على طريقة الجدليين، أي كقفزة نوعية تجعل الكل يتطور. أما الآن فعلى العكس من ذلك، إذ يرتقي الكلّ ويمتزج بالقمة المثالية لهرم لا يكف أثناء ارتقائه عن الدفع بعيداً بقاعدته. وغدا الكل تكثيفاً لا نهائياً تخلّص من جميع درجاته ومرّ بتجربة النار، ولكن فقط من أجل أن تقطع ارتباطاتها الحسية بالمادي والعضوي والبشري، ومن أجل أن تنفصل عن حالاتها السابقة كافة وأن تكتشف بالتالي الشكل الروحي المجرّد للمستقبل (كما في سلسلة أفلام *Rhytmus* التي أخرجها هانس ريختر).

لقد رأينا إذاً أربعة أنواع من المونتاج. ذلك أن الصور/ الحركة هي موضوع التركيبات المختلفة جداً كل مرة: فهناك المونتاج العضوي/ الفعّال والتجريبي أو الاختباري بالأحرى في السينما الأميركية؛ وهناك المونتاج الجدلي والعضوي أو المادي في السينما السوفيتية؛ وهناك المونتاج الكمي/ النفسي في السينما الفرنسية في قطيعته مع المونتاج العضوي؛ وهناك المونتاج التكثيفي/ الروحي في التعبيرية الألمانية التي تربط بين الحياة غير العضوية والحياة غير النفسية. هذه هي وجهات النظر الكبرى للسينمائيين، بالإضافة إلى ممارساتهم الملموسة. على سبيل المثال، سنهمل الاعتقاد القائل بأن المونتاج الموازي هو معطى نجده في هذه المدارس جميعها، إلا إذا أُخذ الموضوع بمعنى عام جداً، لأن السينما السوفيتية قد استبدلته بمونتاج التضاد، ولأن السينما التعبيرية قد استبدلته بمونتاج التباين... إلخ. ما حاولنا إظهاره هو التنويع

العملي والنظري لأصناف المونتاج، بحسب التصورات العضوية والجدلية والتوسعية والتكثيفية لتشكيل الصور/ الحركة. وهذه هي فكرة السينما أو فلسفتها، وأيضاً تقنيتها. ومن الغباء القول بأن ممارسة من هذه الممارسات/ النظريات هي أفضل من غيرها، وبأنها تمثّل تقدماً (ذلك أن أشكال التقدّم التقني قد حصلت في كل منحى من هذه المناحي وافترضتها من دون أن تحددها). العمومية الوحيدة للمونتاج، هي أنها تربط الصورة السينمائية بالكل، أي أنها تربطها بالزمن المنظور إليه كزمن مفتوح بامتياز. وهكذا قدم المونتاج صورة لا مباشرة للزمن، في الصورة/ الحركة وفي كلية الفيلم في آنٍ واحد. إنه من جهة الحاضر المتبدل، ومن جهة أخرى هو رحابة المستقبل والماضي. وبدا لنا أن أشكال المونتاج تحدد هذين الملمحين بشكل مختلف. فالحاضر المتبدل يستطيع أن يصبح فاصلاً وقفزة نوعية ووحدة رقمية ودرجة مكثّفة، وأن يصير الكل، كلّاً عضوياً ومجموعاً جدلياً وكلية مترامية الأطراف للسمو الرياضي، وكلية مكثفة للسمو الدينامي. سننظر لاحقاً في الصورة اللامباشرة للزمن، وفي إمكانية مقارنة الصورة/ الزمن المباشرة. الآن، إذا صحّ أن للصورة/ الحركة وجهين، يعكف أحدهما على المجاميع وأجزائها ويعمل الآخر على الكل وتغيراته، فيجب أن نسألها هي بالذات: الصورة/ الحركة لذاتها وفي جميع جوانبها وفي ظل وجهيها.

الفصل الرابع

الصورة / الحركة وتنوّعاتها الثلاثة
التعليق الثاني لبرغسون

1)

تزامنت الأزمة التاريخية لعلم النفس مع الفترة التي لم يعد من الممكن فيها الحفاظ على موقف معيّن: وكان هذا الموقف يقول بربط الصور بالوعي، وبربط الحركات بالمكان. ففي الوعي لا توجد إلا صور كيفية ولا مساحية. وفي المكان لا توجد إلا حركات مساحية وكمية. ولكن كيف يتم الانتقال من نظام لآخر؟ وكيف نفسّر أن الحركات تُنتج صورة فوراً، كما في الإدراك، وأن الصورة تنتج حركة، كما في الفعل الإرادي؟ إذا توسلنا العقل، يجب تزويده بسلطة معجِزة. وكيف نمنع الحركة من أن تكون صورة افتراضية على الأقل، وكيف نمنع الصورة من أن تكون حركة على الأقل؟ ما كان يبدو في المحصلة من دون طائل هو المجابهة بين المادية والمثالية؛ ذلك أن المادية شاءت أن تعيد بناء نظام الوعي بواسطة حركات مادية صِرفة، وأن المثالية أرادت أن تبني العالم بواسطة صور صرفة في الوعي[1]. كان لا بدّ بأي ثمن من تجاوز هذه

(1) هذا هو الموضوع العام الذي طرحه برغسون في الفصل الأول وفي خاتمة كتابه *Matière et mémoire*.

الثنائية بين الصورة والحركة، وبين الوعي والشيء. وفي الفترة نفسها، أقدمَ فيلسوفان متباينان على الاضطلاع بهذه المهمة، وهما برغسون وهوسيرل (Husserl). وكل منهما صاحَ صيحة حربه: كل وعي هو وعي شيء ما (هوسيرل)، بل أكثر من ذلك: كل وعي هو شيء ما (برغسون). لا شك أن كثيراً من العوامل الخارجة عن الفلسفة شرحت أن الموقف القديم أصبح مستحيلاً. كانت هناك عوامل اجتماعية وعلمية تزج مزيداً من الحركة في الحياة الواعية، وتضع صوراً في العالم المادي. فكيف السبيل عندئذٍ إلى إهمال السينما التي أعدّت نفسها وقتئذٍ وهمّت بتقديم بداهتها المتمثلة بـ **"الصورة/ الحركة"**؟.

صحيح أن برغسون، كما رأينا، لم يجد في السينما، ظاهرياً، إلا حليفاً زائفاً. أما هوسيرل، بحسب علمنا، فلم يأتِ على ذكر السينما (وسنلاحظ أن سارتر، ولو بصورة متأخرة، عندما جَرَدَ وحلّل شتى الصور في **المتخيّل**، لم يأتِ على ذكر الصورة السينمائية). إن ميرلو بونتي (Merleau-Ponty) هو الذي حاول عَرَضاً أن يقيم مقارنة بين السينما والظواهرية، ولكنه هو الذي رأى أيضاً في السينما حليفاً ملتبساً. ولكن حجج الظواهرية وحجج برغسون كانت متباينة بحيث يجب على هذا التعارض أن يكون دليلنا. إن ما تقيمه الظواهرية كأساس هو "الإدراك الطبيعي" وشروطه. والحال أن هذه الشروط هي إحداثيات وجودية تحدد كيف "يرسو" الفاعل المدرك في العالم، وكيف يوجد في هذا العالم، وكيف ينفتح على العالم الذي سيتجلى في العبارة الشهيرة القائلة بأن "كل وعي هو وعي شيء ما"... عندئذٍ ينبغي على الحركة، سواء لوحظت أو أجريت، ألا تُفهَم كشكل معقول (فكرة) يتبلور في

المادة فقط، بل كشكل محسوس (غيشتالت) ينظّم الحقل الإدراكي بناء على وعي قصدي مناسب. ومع أن السينما حاولت تقريبنا من الأشياء أو إبعادنا عنها أو المداورة حولها، فإنها ألغت إرساء الفاعل وألغت أيضاً أفق العالم، بحيث استبدلت المعرفة الضمنية والقصدية الثانية بشروط الإدراك الطبيعي[2]. لا تختلط السينما بغيرها من الفنون التي تركز اهتمامها بالأحرى على ما هو غير واقعي في العالم، ولكنها حوّلت العالم نفسه إلى أمر لا واقعي أو إلى حكاية: في السينما، يغدو العالم صورته الخاصة، لا صورة تغدو عالماً. وسنلاحظ أن الظواهرية نوعاً ما لم تتجاوز الشروط التي سبقت السينما والتي تشرح موقفها المرتبك: ذلك أنها أولَت الإدراك الطبيعي ميزة تجعل الحركة مرتبطة بمحطات (وجودية بدل أن ترتبط بمحطات جوهرية)؛ عندئذٍ تم التنديد بالحركة السينمائية على أنها خانت شروط الإدراك وعلى أنها بُجّلت كقصة جديدة قادرة على "التقرّب" من المدرَك ومن المدرِك، ومن العالم ومن الإدراك[3].

بطريقة مختلفة، أدان برغسون السينما كحليف ملتبس. ذلك أن السينما، إذا ما أنكرت الحركة، فإنها تنكر الإدراك الطبيعي بالطريقة نفسها وللأسباب ذاتها: "إننا نلتقط مشاهد شبه فورية عن الواقع الذي يجري حولنا (...)، وغالباً ما يتم الإدراك والتعقّل واللغة على هذا

(2) Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, [s. d.]), p. 82.

(3) هذا على الأقل ما نراه في النظرية المعقّدة المستوحاة من السينما، والتي ذكرها: Albert Laffay, *Logique du cinéma* (Paris: Masson, [s. d.]).

النحو"[4]. وبالنسبة لبرغسون، هذا يعني أن النموذج لا يمكن أن يكون هو الإدراك الطبيعي، لأنه لا يمتلك أي امتياز. وبالأحرى قد يكون النموذج حالة في الأشياء لا تكفّ عن التغيير، ويكون مادة سيّالة لا تبين فيها أية نقطة إرساء أو أية مرجعية. انطلاقاً من هذه الحالة، يجب أن نثبت كيف تتشكّل المراكز في نقاط غير معيّنة، وكيف تفرض وجهات نظر ثابتة وفورية. يقتضي الأمر إذاً "استخلاص" الإدراك الواعي والطبيعي أو السينمائي[5]. ولكن السينما تقدّم ربما امتيازاً كبيراً: فلأنها بالضبط تفتقر إلى مركز إرساء وأفق، لن تمنعها المقاطع التي تجريها من صعود الطريق الذي يهبط منه الإدراك. فبدل الانطلاق من الظروف غير المتمركزة على الإدراك الممركز، تستطيع الارتقاء إلى الأشياء غير المتمركزة والاقتراب منها. إلا إذا تكلّمنا عن المقاربة، يتعاكس الأمر مع المقاربة التي تطرحها الظواهرية. إن برغسون، حتى ولو انتقد السينما، فإنه غاصَ فيها، وربما أكثر مما ظن. سنرى ذلك، انطلاقاً من الفصل الأول المذهل لكتابه **المادة والذاكرة**.

ها نحن فعلاً أمام عرض تكون فيه الصورة مساوية للحركة (صورة = حركة). لنطلقْ اسم "صورة" على مجمل ما يظهر. لا نستطيع حتى القول بأن صورة ما تؤثّر في صورة أخرى، أو أنها تردّ على أخرى. لا يوجد محرك يتمايز عن حركة ناجزة، ولا يوجد محرَّك يتمايز عن حركة مستقبَلة. فالأشياء جميعها، أي الصور جميعها، تختلط بأفعالها

(4) Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 753 (305).

(5) Henri Bergson, *Matière et mémoire*, p. 182 (28):
«أقول إذاً إن الإدراك الواعي يجب أن يتم».

وردود أفعالها: وهذا هو التبدل الشامل. ليست كل صورة إلا "درباً تعبره، في جميع الاتجاهات، التبدلات التي تنتشر في رحابة الكون". **وكل صورة تؤثر، "بشتّى أشكالها"، و" بأجزائها جميعها الأصلية" في صور أخرى وتتأثر بها**[6]. "الحقيقة أن الحركات واضحة جداً كصور، وأن لا داعي من ثمّ للبحث في الحركة عن شيء آخر غير ما نراه فيها"[7]. الذرّة صورة تذهب حيث تذهب أفعالها وردود أفعالها. جسدي صورة، إذن هو مجموعة من الأفعال وردود الأفعال. عيني ودماغي صورتان وجزآن من جسدي. كيف سيحتوي دماغي على الصور، ما دام هو صورة بين صور أخرى؟ الصور الخارجية تؤثر فيَّ، وتنقل لي الحركة وأعيد جانباً من الحركة: كيف ستكون الصور داخل وعيي، ما دمت أنا صورة أي حركة؟ وأنا على هذا الصعيد كيف أستطيع أن أتكلم عن نفسي وعن العين والدماغ والجسد؟ لتسهيل الأمور فقط، نقول بأن لا شيء ينقاد للتماثل على هذا النحو. سيكون ذلك بالأحرى حالة غازيّة. فأنا وجسمي لسنا بالأحرى إلا مجموعة من الجزيئات والذرات المتجددة من دون انقطاع. هل أستطيع حتى التكلم عن ذرات؟ إنها لن تتمايز عن عدد من العوالم وعن التأثيرات الذرية البينية[8]. إنها حالة من حالات المادة الساخنة جداً بحيث نمايز فيها أجساماً صلبة. إنه عالم من التبدل الشامل ومن التموّج الشامل ومن الهسهسة الشاملة: فليس ثمة محاور، ولا مركز، ولا يمين ولا يسار، ولا فوق ولا تحت...

(6) المصدر نفسه، ص 187 (34).
(7) المصدر نفسه، ص 174 (18).
(8) المصدر نفسه، ص 188 (36): راجع مقول «ذرّة» أو «خطوط القوة».

هذا المجموع اللامتناهي من هذه الصور جميعها هو أشبه بسطح كموني. والصورة موجودة بذاتها على هذا السطح. كُنه الصورة هذا هو المادة: وهو ليس شيئاً متخفياً وراء الصورة، بل على العكس من ذلك، هو الهوية المطلقة للصورة والحركة. إن هوية الصورة والحركة هي التي تجعلنا نقول بوجود الصورة/ الحركة، وبوجود المادة. "قولوا إن جسمي مادة، أو قولوا إنه صورة..."[9]. **إن الصورة/ الحركة والمادة/ التدفق** هما الشيء ذاته[10]. هل هذا العالم المادي هو عالم الآلية؟ لا، لأن الآلية (كما سيثبت ذلك كتاب **التطور الخلاق**) تقتضي منظومات مغلقة وأفعال اتصال ومقاطع ثابتة فورية. ففي هذا العالم فعلاً وعلى هذا الصعيد تفصَّل منظومات مغلقة ومجموعات منتهية؛ ويجعلها ممكنةً بخارجية أجزائها. غير أنه ليس واحداً. إنه مجموع، ولكنه مجموع لا متناهٍ: أي أن السطح الكموني هو الحركة (وجه الحركة) التي تستقر في تضاعيف كل منظومة وأثناء الانتقال من منظومة إلى أخرى، وتخترقها جميعها، وتخلطها، وتخضعها للشرط الذي يمنعها من أن تكون مغلقة على نحو مطلق. وهو أيضاً مقطع؛ ولكن مع أن بعض الغموض يحيط بمصطلحات برغسون، يبقى أنه مقطع متحرك، ومقطع أو منظور زمني. إنه كتلة من المكان والزمان، ما دام يمتلك في كل مرة زمان الحركة التي تحدث فيه. لا بل ستوجد سلسلة لا متناهية من مثل هذه الكتل أو المقاطع المتحركة تكون تجليات للسطح وتتناسب مع تعاقب حركات الكون[11]. ولا يتمايز السطح عن عرض السطوح هذا. إنه ليس جزءاً من

(9) المصدر نفسه، ص 171 (14).

(10) Henri Bergson, *L’évolution créatrice*, p. 748 (299).

(11) بفكرة سطح الكمون وبالصفات التي ننعته بها، نبدو وكأننا نبتعد عن =

الآلية، إنه الآلية بالذات. إن العالم المادي، وسطح الكمون، هو **التنظيم الآلي للصور/ الحركة**. وهنا نرى تقدماً مذهلاً لدى برغسون: إن الكون بمثابة سينما بحد ذاته، إنه سينما متفوقة، ويلقي على السينما نظرة أخرى تختلف عن النظرة التي اقترحها برغسون في نقده الصريح.

لكن كيف يمكن التحدث عن صور بذاتها لا تخصّ أي شخص ولا تتوجه إلى أي شخص؟ كيف التكلم عن تجلٍّ من دون وجود عين ترى؟ هذا لسببين على الأقل. السبب الأول لتمييزها عن الأشياء المتصوّرة كأجسام. ذلك أن إدراكنا ولغتنا يميزان بين الأجسام (وهي موصوفات) والكيفيات (وهي صفات) والأفعال (وهي أفعال نحوية). ولكن الأفعال، بهذا المعنى الدقيق، قد أحلّت محلّ الحركة فكرة المكان المؤقت الذي تتجه إليه هذه الحركة، أو فكرة النتيجة التي تحصل عليها؛ وأحلّت الكيفية محلّ الحركة فكرة حالة مستمرة ريثما تحل محلها حالة أخرى؛ وأحلّ الجسم محلّ الحركة فكرة الفاعل الذي سينجزها وفكرة الشيء الذي سيتأثر بها وفكرة العربة التي ستنقلها[12]. سنرى أن مثل هذه الصور تتشكّل فعلاً في العالم (صور/ فعل، صور/ إنفعال،

= برغسون. غير أننا نؤمن بإخلاصنا له. حصل لبرغسون أن قدّم سطح المادة على أنه «مقطع فوري» للصيرورة (Bergson, *Matière et mémoire*, p. 223 ou 81) ولكننا فعلنا ذلك لأسباب تيسيرية. ذلك أن برغسون ذكّر وسيذكّر بذلك لاحقاً وبدقة (ص 292 أو 169): إنه سطح ما زالت تظهر وتنتشر فيه الحركات التي تعبّر عن التغيرات داخل الصيرورة. وبالتالي فإنه يشتمل على جانب زمني؛ إذ يوجد زمن كمتغيّر للحركة. يضاف إلى ذلك أن السطح بذاته متحرّك، كما قال برغسون. هناك عرض للسطح يتناسب مع كل مجموع من الحركات التي تعبّر عن تغيّر معين. وفكرة الكتل الزمكانية لا تتعارض إطلاقاً مع أطروحة برغسون.

(12) Bergson, *L'évolution créatrice*, pp. 749-751 (300-303).

صور/ إدراك). ولكن هذه الصور تخضع لشروط جديدة ولا يمكن أن تظهر الآن. ليس أمامنا في الوقت الحاضر إلا حركات ندعوها صوراً لنميزّها عن كل ما عداها. ومع ذلك، فإن هذا السبب الأول السالب ليس كافياً. أما السبب الموجب فهو أن سطح الكمون هو نور كله. فمجموع الحركات والأفعال وردود الأفعال هو نور ينتشر ويتغلغل "من دون مقاومة ومن دون هدر"[13]. وتعود هوية الصورة والحركة إلى هوية المادة والنور. فالصورة هي حركة كما أن المادة هي نور. وحصل لبرغسون لاحقاً، في كتابه **الديمومة والتزامن** (*Durée et simultanéité*)، أن أظهر أهمية التعاكس الذي أحدثته نظرية النسبية بين "خطوط النور" و"الخطوط الجامدة" و"الأشكال المضيئة" و"الأشكال الصلبة أو الهندسية": مع النسبية "نرى إن شكل النور هو الذي يفرض شروطه على الشكل الصلب"[14]. إذا استذكرنا الأمنية الغالية على قلب برغسون: أن يبني فلسفة تكون فلسفة العلم الحديث (وهذا لا يعني أنها تفكير حول هذا العلم، أي حول ابيستيمولوجيا، بل يعني على العكس ابتكار مفاهيم مستقلة قادرة على التماشي مع رموز العلم الجديدة)؛

---

(13) Bergson, *Matière et mémoire*, p. 188 (36).

(14) Henri Bergson, *Durée et simultanéité,* ch. v:

نرى أهمية هذا الكتاب وإشكاله الذي تصدّى برغسون فيه لنظرية النسبية. ولكن إذا اضطر برغسون إلى منع إعادة نشره، فليس لأنه أدرك الأخطاء التي ارتكبها. لقد نجم الإشكال بالأحرى من القرّاء الذين ظنوا أن برغسون كان يناقش نظريات أينشتاين نفسها. لم يكن الأمر كذا (ولكن برغسون لم يستطع إزالة هذا الإشكال). رأينا منذ قليل أنه قبل تماماً بأولوية النور وبكتل الزمان والمكان. دار النقاش حول موضوع آخر: هل هذه الكتل تحول دون وجود زمن كلي صُوّر على أنه صيرورة أو ديمومة؟ لم يعتقد برغسون قط أن نظرية النسبية كانت خاطئة، بل إنها عاجزة عن تشكيل فلسفة الزمن الفعلي الذي وجب أن يتماشى معها.

لأدركنا أن المجابهة بين برغسون وأينشتاين كانت حتمية. والوجه الأول الذي اتخذته هذه المجابهة كان تأكيد انتشار الضوء على سطح الكمون برمّته. ففي الصورة/ الحركة ليس ثمة أجسام أو خطوط صلبة، بل هناك فقط خطوط وأشكال ضوئية. إن كتل المكان والزمان هي من مثل هذه الأشكال. إنها صور بذاتها. وإذا لم تظهر لشخص ما، أي لعين ما، فلأن الضوء لم ينعكس ولم يتوقف بعد، و"لأنه ينتشر دائماً، لا يتكشّف إطلاقاً"[15]. بكلام آخر، تخترق العين الأشياء، وتخترق الصور الضوئية بذاتها. **"فالصورة الفوتوغرافية، إن كانت هناك صورة فوتوغرافية، قد تمّ التقاطها وسحبت من قبل داخل الأشياء بالذات، ولكل نقاط المكان..."**.

هنا توجد قطيعة مع كامل التراث الفلسفي الذي ربط الاستنارة بالعقل، وجعل من الوعي حزمة ضوئية تنتزع الأشياء من ظلمتها الفطرية. لقد شاركت الظواهرية تماماً في هذا التراث القديم؛ ولكنها بدل أن تجعل النور نوراً داخلياً، فإنها فتحته على الخارج كما لو أن قصديةَ الوعي كانت كشعاع مصباح كهربائي ("كل وعي هو وعي لشيء ما.."). أما برغسون فرأى الأمر بشكل مناقض تماماً. ذلك أن الأشياء مضيئة بذاتها من دون أن يضيئها شيء: كل وعي هو شيء، وهو يمتزج بالشيء، أي أنه يمتزج بصورة الضوء. ولكن المقصود هنا يتعلّق بالوعي الاحتمالي المنتشر في كل مكان من دون أن يتكشَّف؛ وهذا يتعلّق بصورة فوتوغرافية ملتقطة وتم تظهيرها في الأشياء جميعها وللنقاط كلها، ولكنها صورة "شفيفة". ولاحقاً إذا نشأ وعي فعليّ في العالم، في هذا المكان أو ذاك على صعيد المثول، فلأن صوراً خاصةً جداً قد أوقفت الضوء أو عكسته وقدمت

(15) Bergson, *Matière et mémoire*, p. 186 (34).

"الشاشة السوداء" الناقصة للوحة[16]. بوجيز العبارة، ليس الوعي ضوءاً، بل إن جميع الصور أو الضوء هو وعي ماثل في المادة. أما وعينا الفعلي، فسيكون فقط كامداً، ومن دون هذا الكمود "لا يتكشف الضوء، بعد أن ينتشر دائماً". وهنا نرى أن التعارض بين برغسون وبين الظواهرية هو تعارض جذري[17].

عن مستوى المحايثة أو على مستوى المادة، نستطيع القول إذاً إنها مجموع الصور/ الحركة؛ إنها مجموعة من الخطوط أو من أشكال الضوء؛ إنها سلسلة من كتل المكان والزمان.

2)

ما الذي يحدث، وما الذي يمكن أن يحدث في هذا العالم اللّامُمركز الذي يتفاعل فيه كل شيء مع كل شيء؟ يجب ألا نُدخل عاملاً مغايراً وذا طبيعة أخرى. عندها، ما يمكن أن يحدث هو التالي: في نقاط عادية من السطح يظهر **فاصل**، وتظهر فجوة بين الفعل وردّ

---

(16) المصدر نفسه، ص 188 (36): «التصوير الفوتوغرافي لكل شيء هو تصوير شفيف: فخلف اللوحة، يفتقر هذا التصوير إلى شاشة سوداء تنفصل عنها الصورة».

(17) لقد بيّن سارتر الانقلاب البرغسوني في كتابه: Jean Paul Sartre, *L'imagination* (Paris: Presses Universitaires de France, [s. d.]),

(«يوجد نور صرف، يوجد تألّق، من دون أن توجد مادة مضاءة؛ ولكن هذا النور الصِّرف، المنتشر في كل مكان، لا يصبح راهناً إلا عندما ينعكس على بعض المساحات التي تكون بمثابة شاشة بالنسبة للمناطق المضيئة. كأننا نقلب المقارنة الكلاسيكية التالية: بدل أن يكون النور نوراً ينطلق من الفاعل إلى الشيء، عندنا ضياء ينطلق من الشيء نحو الفاعل»). (ص 44). ولكن معاداة سارتر للبرغسونية دفعته إلى التخفيف من حدّة هذا القلب وإلى إنكار جِدّة المفهوم البرغسوني للصورة.

الفعل. لا يطلب برغسون أكثر من ذلك: يريد حركات وفواصل تستعمل كوحدات (وهذا بالضبط ما ستطلبه دزيغا فيرتوف في رؤيتها المادية للسينما)[18]. من الواضح أن ظاهرة الفاصل هذه ليست ممكنة إلا عندما يتضمّن سطح المادة جانباً زمنياً. ويرى برغسون أن الفجوة والفاصل كافيان لتحديد نوع خاص من الصور من بين صور أخرى: وهي صور أو مواد حيّة. في حين تفعل الصور على كل وجوهها وأجزائها وتنفعل بها، هناك صور لا تتلقّى الأفعال إلا على وجه واحد وفي أجزاء أخرى، ولا تقوم بردود أفعال إلا في أجزاء أخرى وبواسطتها. إنها صور مشروخة نوعاً ما. أولاً نرى أن وجهها المخصص، والذي سندعوه في ما بعد وجهاً تقبّلياً أو حسياً، يؤثر تأثيراً غريباً في الصور القوية أو التحريضات المتلقاة: كما لو أن هذا الوجه فُرز من بين جميع الصور تلك الصور التي تتقارب وتؤثر معاً في الكون. وهنا نجد أن بعض المنظومات المغلقة و"اللوحات" قادرة على التشكّل. فالكائنات الحية "تسمح بأن تخترقها أفعال خارجية لا تكترث بها؛ أما الأفعال الأخرى المعزولة فستتحول إلى إدراكات بسبب انعزالها بالذات"[19]. إنها عملية قائمة بالضبط على **تأطير** معيّن: فبعض الأفعال الطارئة يعزلها الكادر، وعندئذٍ – كما سنرى – تصبح مسبوقة ومسبَّقة. ولكن من الجانب الآخر، لم تعد ردود الأفعال تترابط مع الفعل الحاصل: وبفضل الفاصل، تؤخَّر ردود الأفعال التي أخذت متسعاً من الوقت لاختيار عناصرها وتنظيمها أو إدراجها في

(18) (وهذه نغمة متكررة في بيانات فيرتوف): Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18 (Paris: Union Générale D'éditions, 1972).

(19) Bergson, *Matière et mémoire*, p. 186 (33):
هذه الصفحة هي مختصر ممتاز لمجمل أطروحة برغسون.

حركة جديدة، ويستحيل استخلاصها بإطالة التحريض المتلقى. وردود أفعال كهذه تتمتع بأمور غير متوقعة أو جديدة ستسمّى "أفعالاً" بالمعنى الحصري للكلمة. وهكذا فإن الصورة الحية ستكون "وسيلة تحليل بالنسبة للحركة المتلقاة، ووسيلة اصطفاء بالنسبة للحركة المنفَّذة"[20]. ولأن الصور الحية لا تعزو هذا الامتياز إلا لظاهرة الفجوة أو الفاصل بين الحركة المتلقاة والحركة المنجزَة، فإنها ستكون "مراكز لا تعيّنٍ" (محيرة وغير محددة)، تتشكل في الكون اللاممركز للصور/ الحركة.

إذا ما نظرنا في الوجه الآخر، الوجه المضيء لسطح المادة، فسنقول هذه المرة إن الصور أو المواد الحية تقدّم الشاشة السوداء التي كانت تفتقر إليها الصفيحة والتي كانت تمنع الصورة المؤثّرة (الصورة الفوتوغرافية) من الظهور. وهذه المرة فإن خط الضوء أو صورة الضوء، بدلاً من أن ينشر الضوء في الاتجاهات جميعها "من دون مقاومة ومن دون ضياع"، يصطدم بعائق، أي بكمود سيقوم بعكسه. وسنطلق على الصورة التي تعكسها صورةٌ حية تسمية "إدراك". وهذان الوجهان متكاملان تماماً: فالصورة الخاصة أو الصورة الحية هي تماماً صورة لا متعيّنٍ أو شاشة سوداء. وتنجم عن ذلك نتيجة جوهرية: وهي **وجود منظومة مزدوجة ونظام إحالي للصور مزدوج أيضاً**. هناك أولاً منظومة تتغيّر فيها كل صورة لذاتها، وتفعل جميع الصور وتنفعل في ما بينها، على كافة وجوهها وفي جميع أجزائها. ولكن، تنضاف إليها منظومة أخرى تتغيّر فيها الصور جميعها بسبب واحدة منها لأنها تتلقّى مفعول

(20) المصدر نفسه، ص 181 (27).

الصور الأخرى على وجه من وجوهها وتنفعل به على وجه آخر[21].

لم نخرج بعد من موضوع الصور/ المادة/ الحركة. لم يكفّ برغسون عن القول إننا لن نفهم شيئاً إن لم نضع في اعتبارنا منذ البداية مجمل الصور. وعلى هذا الصعيد فقط يمكن أن يحدث فاصل من الحركات بسيط. والدماغ ليس سوى فاصل وفجوة بين فعل وردّ فعل. صحيح أن الدماغ ليس مركزاً للصور التي يمكن الانطلاق منها، ولكنه يشكّل هو نفسه صورة خصوصية بين الصور الأخرى، ويشكّل داخل الكون اللامُمركز للصور مركزاً من اللاتعيين. غير أن برغسون، مع الصورة/ الدماغ، يواجه في كتابه **المادة والذاكرة** حالة شديدة التعقيد والتنظيم تتعلق بالكائن الحي. ذلك أن الحياة لم تكن آنذاك مشكلةً بالنسبة له (وسيعالج مسألة الحياة في كتابه **التطوّر الخلّاق**، ولكن من وجهة نظر أخرى). ومع ذلك لا يصعب ملء الفراغات التي تركها برغسون عن قصد على مستوى الكائنات الحية الأكثر بدائية، يجب التفكير في فواصل صغرى، فواصل تتضاءل في حركات تتسارع. يضاف إلى ذلك أن علماء البيولوجيا يتكلّمون عن "حساء حيوي مساعد"، وهو الذي مكّن الكائن الحي من العيش، وفيه تلعب المواد المُيامنة والمياسرة دوراً أساسياً: وهنا ستظهر في الكون اللامُمركز مخططات أولية لمحاور ومراكز مخطط يذهب ذات اليمين وآخر ذات الشمال، مخطط علوي ومخطط سفلي. ويجب التفكير في فواصل صغرى حتى في "الحساء الحيوي المساعد". ويقول علماء البيولوجيا إن هذه الظواهر لم تقو على التشكّل، عندما كانت الأرض شديدة الحرارة. فوجب التفكير

(21) المصدر نفسه، ص 176 (20).

إذاً في تبريد السطح الكامن والمترابط مع الظلال الكامدة الأولى ومع الشاشات الأولى التي كانت تحول دون انتشار الضوء. هنا قد تتشكّل المخططات الأولى للجوامد أو للأجسام الصلبة والهندسية. وأخيراً، كما سيقول برغسون، سيتمكن التطور نفسه الذي ينظم المادة إلى جوامد من تنظيم الصورة في الإدراك المتشكل، الصورة التي تستهدفها المواد الجامدة.

إن الشيء وإدراك الشيء أمر واحد، ولهما الصورة ذاتها، ولكنها تُعزى إلى هذه المنظومة أو تلك من منظومتي الإحالة. الشيء هو الصورة بذاتها وكما ترتبط بسائر الصور، فتتأثر بها بشكل كامل وتؤثر فيها فوراً. ولكن إدراك الشيء يعادل الصورة نفسها المرتبطة بصورة خاصة أخرى تؤطرها ولا تحتفظ منها إلا بمفعولها الجزئي ولا تتفاعل معها إلا بصورة غير مباشرة. في الإدراك، المحدد على هذا النحو، لا يوجد أبداً عنصر آخر أو عنصر يتجاوز الشيء: على العكس، يوجد "شيء أقل"[22]. نحن ندرك الشيء، من دون أن نلقي بالاً على ما يهمّنا فيه، بحسب احتياجاتنا. ونقصد بكلمتي احتياج أو اهتمام الخطوطَ والنقاط التي نأخذها من الشيء بناءً على مدى تقبّلنا له، وبناء على الأفعال التي نختارها بحسب ردود الأفعال المتأخّرة التي نبديها. وتلك هي طريقة نحدّد بها اللحظة المادية الأولى لذاتيتنا: إنها طريقة انقاصية تحذف من الشيء ما لا يوليه بالاً. ولكن – على النقيض – لا بدّ حينئذٍ للشيء نفسه من أن يبرز في ذاته كإدراك، كإدراك كامل وفوري ومنتشر. فالشيء صورة وبهذه الصفة يدرك نفسَه، ويدرك الأشياء الأخرى جميعها بحسب تأثره وانفعاله بها

(22) المصدر نفسه، ص 185 (32).

في شتى وجوهه وأجزائه كلها. فالذرّة مثلاً تدرك أكثر بكثير مما ندرك، وقد تدرك الكون بأسره الذي منه تنطلق الأفعال المؤثرة فيه وتصل إلى الارتكاسات التي تبديها هذه الذرة. بوجيز العبارة نقول إن الأشياء وإدراكات الأشياء هي **إمساكات**؛ ولكن الأشياء هي إمساكات كلية موضوعية، وإن إدراكات الأشياء هي إدراكات جزئية ومتحيزة وذاتية.

إذا لم يكن الإدراك الطبيعي الذاتي نموذجاً للسينما، فلأن حركية مراكزها وتبدّل كادراتها دفعا بها دائماً إلى استعادة مناطق لا مُمركزة واسعة ولم تضبط لقطاتها: عندئذٍ تسعى إلى بلوغ النظام الأول للصورة/ الحركة، أي التبدل الشامل والإدراك الكلي والموضوعي والمنتشر. وفي الواقع قطعت السينما الطريق بالاتجاهين. من وجهة النظر التي تهمّنا حالياً، ننتقل من الإدراك الكلي الموضوعي الذي يمتزج بالشيء إلى إدراك ذاتي يتميز عنه بحذف أو إنقاص بسيط. وهذا الإدراك الذاتي الأحادي المركز هو ما نسميه الإدراك بالمعنى الكامل للكلمة. وهذا هو التحوّل الأول للصورة/ الحركة: عندما نربطها بمركز عصيّ على التحديد، تصبح **صورة/ إدراكاً**.

بيد أننا لن نصدق أن العملية برمتها تتألف من حذف فقط. هناك شيء آخر أيضاً. فعندما يُربَط عالم الصور/ الحركة بإحدى تلك الصور الخاصة التي تشكّل فيه مركزاً معيّناً، عندئذٍ يتقوّس العالم وينتظم عندما يحيط بها. نستمر في الانطلاق من العالم إلى المركز، ولكن العالم قد تقوس وأصبح طرفياً وشكّل أفقاً[23]. ما زلنا في الصورة/ الإدراك، ولكننا

(23) هذا موضوع يتكرر في الفصل الأول من كتاب: *Matière et mémoire*: أي =

دخلنا في الصورة/ الفعل. ليس الإدراك في الواقع إلا جانباً من جوانب الفجوة التي يشكّل الفعل جانبها الآخر. بالمعنى الحصري، ما نسميه فعلًا هو الارتكاس المؤخَّر لمركز اللاتعيين. والحال أن هذا المركز لا يكون قادراً على الفعل بهذا المعنى، أي على تنظيم استجابة غير متوقعة، إلا لأنه أدرك ولأنه التقط الإثارة على وجه مميّز، حاذفاً كل ما عداها. وهذا يذكّرنا بأن كل إدراك هو أولاً إدراك حسي - حركي: فالإدراك "ليس موجوداً في المراكز الحسية ولا في المراكز الحركية، هو يقيس تعقيد علاقاتها"[24]. إذا ما تقوس العالم حول المركز الإدراكي، لا يتأتى ذلك إلا من وجهة نظر الفعل الملازم للإدراك. ومن خلال التقوّس، تدير الأشياء المدرَكة وجهها النافع لي، في حين أن ردة الفعل المؤخرة، كان ردة فعلي والتي أصبحت فعلاً، قد تعلّمتُ استخدامها. فالمسافة هي بالضبط شعاع ينطلق من المحيط الطرفي إلى المركز: فعندما أدركُ الأشياء في مكانها فإنني التقط "مفعولها الممكن" عليّ، في حين أنّ "الفعل الممكن" الذي أمارسه عليها، كي أتوصل إليها أو أتجنبها، قد أنقص المسافة بيني وبينها، أو زادها. تلك إذاً ظاهرة الفجوة نفسُها تتجلّى زمنياً في فعلي، وتتجلّى مكانياً في إدراكي: فكلما كفّت ردةُ فعلي عن أن تكون مباشرة، وكلما أصبحت في الحقيقة فعلاً ممكناً، كلما غدا الإدراك بعيداً ومستبقاً، وكلما بعث الفعلَ المضمر في الأشياء. "يتصرف الإدراك في المكان بقدر ما يتصرف الفعل في الزمان"[25].

= جعل العالم يدور «حول» مركز اللاتعيين.

(24) Bergson, *Matière et mémoire*, p. 195 (45).

(25) المصدر نفسه، ص 183 (29).

هذا هو إذاً التحوّل الثاني للصورة/ الحركة: إنّها تصبح **الصورة/ الفعل**. ها نحن ننتقل من دون أن نشعر من الإدراك إلى الفعل. والعملية التي نقوم بها لم تعد الحذف أو الاختيار أو ضبط اللقطة، بل تقوس العالم، مما يؤدي إلى تأثير الأشياء الممكن فينا وإلى تأثيرنا الممكن في الأشياء في آنٍ واحد. إنه الجانب المادي الثاني للذاتية. وكما أن الإدراك يربط الحركة بـ "الأجسام" (الموصوفات)، أي بأشياء صلبة ستُستخدم كأجسام محرِّكة أو محرَّكة، فإن الفعل يربط الحركة بـ "أعمال" (أفعال) تكون ارتساماً لحدّ أو نتيجة مفترضة[26].

غير أن الفاصل لا يتحدّد بتعيين وجهين/ حدّين فقط، أحدهما إدراكي والآخر فاعل. هناك حالة وسطى. العاطفة هي التي تشغل الفاصل، وهي التي تشغله من دون أن تملأه أو تردمه. إنها تبزغ في مركز اللاتعيين، أي أنها تبزغ لدى الفاعل، وتراوح بين إدراك مقلق وبين فعل محيّر. إنها تطابقٌ بين الفاعل والشيء، أو إنها الطريقة التي بها يدرك الفاعل نفسَه، أو بالأحرى يشعر بها ويحس بها "في دخيلته" (وهذا هو الجانب المادي الثالث للذاتية)[27]. وتردّ العاطفة الحركة إلى "كيفية" كحالة معيشة (صفة). فلا يكفي الاعتقاد بأن الإدراك، بفضل المسافة، يحجز أو يعكس ما يهمّنا تاركاً ما لا نكترث به يمرّ مرور السحاب. هناك بالضرورة عدد من الحركات الخارجية "نستوعبها" ونكسر أشعّتها ولا تتحول لا إلى موضوعات إدراك ولا إلى أفعال يقوم بها الفاعل؛ إنها بالأحرى حركات تُبرز المطابقة بين الفاعل والموضوع داخل

(26) المصدر نفسه، ص 731 (302).

(27) المصدر نفسه، ص 169 (11-12).

كيفية صِرفة. وهذا هو التحول الأخير للصورة/ الحركة: أي الصورة/ العاطفة. ومن الخطأ اعتبار هذا التحول كفشل تُمنى به منظومة الإدراك/ الفعل. على النقيض من ذلك، فإنه يمثّل معطى ثالثاً ضرورياً بالمطلق. فنحن، كمواد حية أو كمراكز تفتقر إلى التعيين، لم نخصص وجهاً من وجوهنا أو بعضاً من نقاطنا إلى أعضاء تلقّي، من دون أن نحكم عليها بالشلل، علماً بأننا فوّضنا نشاطنا لأعضاء ارتكاسية كنا قد حررناها من قبل. في هذه الشروط، عندما يمتصّ وجهنا المتلقي المشلول حركة من دون أن يعكسها، لا يستطيع من ثم نشاطنا أن يستجيب إلا عبر "نزعة" و"مجهود" يحلّان محلّ الفعل الذي أصبح مستحيلاً، في وقت محدد أو في مكان محدد. وإذا بنا أمام التعريف الرائع الذي اقترحه برغسون للتأثير العاطفي، قال إنه "نزعة محركة على عصب حساس"، أي إنه جهد محرِّك على لوحة استقبالية لا تتحرك[28].

هناك إذاً علاقة بين التأثير العاطفي والحركة بعامة، ونستطيع تبيانها كما يلي: إن حركة الانتقال لا تنقطع فقط عندما ينشرها مباشرة فاصل يوزّع الحركة المتلقاة من جهة، والحركة الناجزة من جهة أخرى، ويجعلهما رحبتين جداً إلى حد ما. وبين الحركتين يظهر التأثير العاطفي الذي يربط بينهما؛ ولكن الحركة في التأثير العاطفي تحديداً تكفّ عن كونها انتقالاً لتصبح حركة تعبير، أي لتصبح كيفية أو ميلاً بسيطاً يحرّك عنصراً ساكناً. وليس غريباً أن يكون الوجه في الصورة التي تمثلنا، وبجموده النسبي وبأعضائه المستقبِلة، هو الذي يكشف عن هذه الحركات التعبيرية، علماً بأن هذه الحركات تبقى متخفية في باقي

(28) المصدر نفسه، ص 203-205 (56-58).

الجسم أحياناً كثيرة. وفي المحصلة تنقسم الصور/ الحركة إلى ثلاثة أنواع حينما تُربط بمركز اللاتعيين كصورة خاصة: وهي الصور/ الإدراك والصور/ الفعل، والصور/ الانفعال العاطفي. وكل واحد منا، أكان الصورة الخاصة أو المركز الافتراضي، ليس سوى تنسيق لهذه الصور الثلاث وتوطيد للصور/ الإدراك والصور/ الفعل والصور/ الانفعال العاطفي.

3)

نستطيع ربط خطوط التمايز بهذه الأنواع الثلاثة من الصور، ونستطيع البحث عن الأرومة أو الصورة/ الحركة، كما هي بذاتها، وفي نقائها اللاممركز وفي نظامها الأولي في التبدّل، وفي حرارتها ونورها، حين لا يعكّر صفوَها أي مركز يفتقر إلى التعيين. كيف نخلع عن أنفسنا، وكيف نخلع ذواتنا؟ يظهر ذلك في المحاولة المدهشة التي قام بها بيكيت (Beckett) في عمله السينمائي الذي أطلق عليه عنوان **فيلم** (*Film*) مع الممثل بَستر كيتون (Buster Keaton). صرح بيكيت مستعيداً صيغة الصورة بحسب الأسقف الإيرلندي بيركيلي (Berke-ley)، قائلاً: "أن تكون، هذا يعني أنك تُرى"؛ ولكن كيف التملّص من "أفراح المشاهدة" (بصيغتي المعلوم والمجهول)، عندما نقول إن الإدراك سيبقى على الأقل مدى الحياة، وإن أرهب إدراك هو إدراك الذات بالذات؟ لقد طوّر بيكيت منظومة من الاصطلاحات السينمائية البسيطة تمكّنه من طرح المشكلة والاضطلاع بأعباء العملية. ولكن يبدو لنا أن التعليمات والترسيمات التي قدّمها هو، وأن الفترات التي ميّزها في

فيلمه، لا تكشف إلا نصف ما قصد[29]. والفترات الثلاث هي التالية. في الفترة الأولى، تندفع الشخصية O وتهرب أفقياً على امتداد أحد الجدران ثم تشرع عمودياً بصعود درج من دون أن تبارح جانب الجدار. الشخصية "تتصرف" - وهذا هو إدراك فعلٍ أو **صورة/ فعل** - ويخضع للاصطلاح التالي: الكاميرا Œ لن تصوّر إلا من الخلف وبزاوية لا تتجاوز 45 درجة؛ وإذا حصل لهذه الكاميرا أن تتجاوز هذه الزاوية يتعرقل الفعل ويتلاشى، وتتوقف الشخصية مخفية القسم المهدَّد من وجهها. في الفترة الثانية: الشخصية دخلت إلى غرفة، وبما أنها لم تعد بحذاء الجدار فإن درجة فعالية الكاميرا تتضاعف، أي تصل إلى 45 درجة من كل جهة، أي إلى 90 درجة. الشخصية O تلمح (بذاتها) الغرفة وأشياءها والحيوانات التي فيها، في حين أن الكاميرا Œ تلتقط (موضوعياً) O نفسها والغرفة ومحتوياتها: وهذا هو إدراك الإدراك أو الصورة/ الإدراك، منظوراً إليها من زاوية نظام مضاعف وضمن منظومتي إحالة. وتبقى الكاميرا خاضعة للشرط المحدد، وهو ألّا تتجاوز 90 درجة عندما تصوّر ظهر الشخصية، ولكن الاصطلاح المضاف يقضي بأن تطرد الشخصية الحيوانات، وأن تغطي جميع الأشياء التي يمكن أن تستخدم كمرايا أو حتى كأطر، بحيث يتلاشى الإدراك الذاتي ويبقى فقط الإدراك الموضوعي Œ.

---

(29) Samuel Beckett: “Film,” dans: *Comédie et actes divers* (Paris: Edition De Minuit, [s. d.]), pp. 115-134.

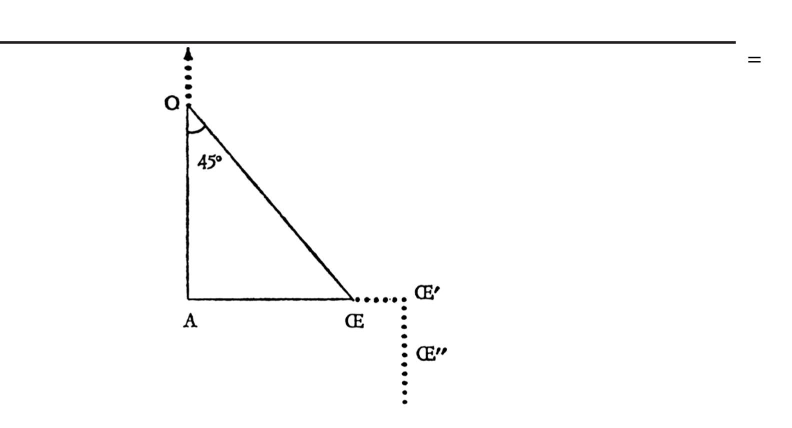
الفترات الثلاث التي ميّزها بيكيت هي: الشارع، الدرج، الغرفة (ص 115). نقترح تمييزاً مختلفاً؛ الصورة/ الفعل التي تجمع الشارع والدرج؛ الصورة/ الإدراك، بالنسبة للغرفة؛ وأخيراً الصورة/ الانفعال العاطفي بالنسبة للغرفة الخفية وغفوة الشخصية في الأرجوحة.

عندئذٍ تتمكن O من الاستقرار في الأرجوحة ومن التأرجح بهدوء وهي تغمض عينيها. ووقتها تبدأ الفترة الثالثة والأخيرة، ويتكشّف الخطر الأكبر: إن خمود الإدراك الذاتي حرر الكاميرا من قيد الـ 90 درجة. وبكثير من الاحتراس، تتقدم الكاميرا إلى ما هو أبعد، وتبقى في نطاق الـ 270 درجة المتبقية، ولكنها في كل مرة توقظ الشخصية التي تعثر على مزقة من إدراكها الذاتي، فتتوارى وتنطوي على نفسها وتجبر الكاميرا على التراجع. وأخيراً تستفيد الكاميرا Œ من حالة الخدر التي تمر بها الشخصية O، فتنجح في الوصول إلى أمامها وتقترب منها أكثر فأكثر. تشاهَد الآن الشخصية O من الأمام، في الوقت الذي يتكشّف فيه الإجراء الجديد والأخير: الكاميرا Œ هي قرين الشخصية O، الوجه ذاته، العين المعصوبة (الرؤية بعين واحدة)، ولكن الاختلاف الوحيد هو التعبير القلق لـ O والتعبير المتيقظ لـ Œ، والجهد الحركي العاجز لأحدهما، والسطح الحسّاس للآخر. نحن هنا في مجال الإدراك الانفعالي العاطفي، وهو الإدراك الأشد إرعاباً، وهو الذي يبقى بعد أن تتفكّك جميع الإدراكات الأخرى: إنه إدراك الذات من قِبل الذات، إنه الصورة/الانفعال العاطفي. هل ستتلاشى وسيتوقّف كل شيء بما في ذلك اهتزاز الأرجوحة، عندما ينزلق الوجه الصنو في العدم؟ هذا ما تطرحه النهاية: موت، همود، ظلام[30].

(30) يقترح بيكيت ترسيمةً أولى للهرب في الشارع، وهي لا تشكّل أية صعوبة (انظر هنا الشكل 1 الذي استكملناه نحن). ويقتضي صعود الدرج فقط انتقال الشكل على مستوى عمودي وتدويراً ممكناً له. ولكن ينبغي وجود ترسيمة عامة تمثل مجمل الفترات. ثم ننتقل إلى الشكل 2 الذي اقترحته فاني دولوز (Fanny Deleuze) والمدرج في الصفحة التالية: =

غير أن الهمود والموت والظلام وفقدان الحركة الشخصية والقامة المنتصبة حين الاسترخاء في الأرجوحة التي توقفت عن

=



إذا Œ تجاوزت 45 درجة (’Œ) يجب أن تتراجع بسرعة (”Œ) قبل أن تعود إلى تعقّب O.

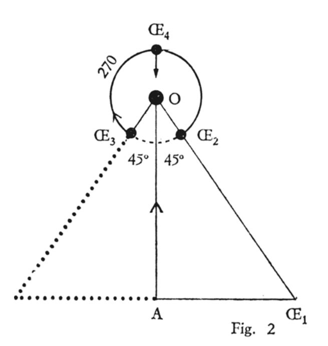


Fig. 2

الدائرة السوداء المركزية هي الأرجوحة B عندنا:

O A Œ1: وضعية في الشارع.

O Œ2 Œ3: وضعية في الغرفة.

Œ4 O B: وضعية تتم عندما Œ تتجاوز Œ2 Œ3، وتصبح ضعف O، ويكون هذا في الأرجوحة.

الاهتزاز، ليست بالنسبة لبيكيت إلا غائية ذاتية، وليست إلا وسيلة بالنسبة لغاية أكثر عمقاً. والمقصود بذلك هو الربط بعالم ما قبل الإنسان، قبل أن يبزغ فجرنا البشري، حيث كانت الحركة – على عكس ما نرى – خاضعة لنظام التبدّل الشامل، وحيث كان النور المنتشر على الدوام لا يحتاج إلى أن يتجلّى. وعندما قام بيكيت بإخماد الصور/ الفعل والصور/ الإدراك والصور/ الانفعال العاطفي، ارتقى إلى سطح المثول المتلألئ، سطح المادة وهديرها الكوني الذي يمور بالصور/ الحركة. ارتقى من أصناف الصور الثلاثة إلى الصورة/ الحركة الأم. ستسنح لنا الفرصة أن نرى أنّ نزعة مهمة في السينما نسميها النزعة التجريبية، تقوم على إعادة خلق هذا السطح اللامُمركز للصور الصِّرفة/ الحركة كي تستقر فيه: إنها تلجأ فيها إلى وسائل تقنية غالباً ما تكون معقدة. غير أن فرادة بيكيت هنا قامت على الاكتفاء بمنظومة رمزية من الإجراءات البسيطة التي تقضي بانطفاء الصور الثلاث تباعاً، واعتبارها الشرط الذي يمكّن هذه النزعة الشائعة في السينما التجريبية.

لكننا الآن سنسلك الطريق المعاكس، فننتقل من الصورة/ الحركة إلى التنوعات التي تتخذها. صارت عندنا إذاً أربعة أنواع من الصور: وأولها **الصور/ الحركة**. ثم تنقسم بعد أن تُرَدّ إلى مركز لا تعيين، إلى ثلاثة أنواع: صور/ إدراك، وصور/ فعل، وصور/ انفعال عاطفي. ومن الحصافة أن نعتقد بأن أنواعاً أخرى من الصور قد توجد. ذلك أن مستوى الصور/ الحركة هو قطْع متحرك لكلٍّ متغيّر، أي لديمومة أو لـ "صيرورة شاملة". إن سطح الصور/ الحركة هو كتلة زمكانية، وهو منظور زمني، ولكنه بهذه الصفة منظور يطلّ على زمن فعلي لا يمتزج

إطلاقاً بالسطح أو بالحركة. يحق لنا الاعتقاد إذاً بأن هناك صوراً/ زمناً تستطيع أن تحتوي على شتى الأنواع. وستكون هناك بخاصة صور لا مباشرة عن الزمن وستنجم عن مقارنة الصور/ الحركة ببعضها أو عن ترابط الأنواع الثلاثة، أي الإدراكات والأفعال والانفعالات العاطفية. ولكن وجهة النظر هذه التي تنيط كل شيء بـ "المونتاج"، أو تنيط زمن مقارنة الصور بنوع آخر، لا تعطينا صورة/ زمن لذاتها. بالمقابل يستطيع مركز اللاتعيين، الذي يمتلك وضعاً خاصاً على سطح الصور/ الحركة، يستطيع هو ذاته أن يقيم علاقة خاصة بالكل وبالديمومة أو بالزمن. وهل ستكون هناك إمكانية لوجود صورة/ زمن مباشرة: سمّاها برغسون "الصورة/ الذكرى" مثلًا، أو هل ستتوفر أنواع أخرى من الصور/ الزمن تكون مختلفة جداً عن الصور/ الحركة؟ وهكذا سيكون لدينا عدد كبير من الصور المختلفة التي يجب تنظيمها وتصنيفها.

إن تشارلز ساندرز بيرس هو الفيلسوف الذي ذهب إلى أبعد مدى في التصنيف الممنهج للصور. وكمؤسس لعلم السيمياء، وجد لها تصنيفاً للعلاقات يعتبر الأغنى والأوفر عدداً[31]. ولا نزال نجهل العلاقة التي اقترحها بيرس بين العلامة والصورة. ومن المؤكّد أن الصورة تنّجب علامات. من جهتنا تبدو لنا العلامة كصورة خاصة تمثل نموذجاً لصورة،

---

(31) نُشرت معظم أعمال بيرس بعد وفاته، وكانت بثمانية أجزاء تحت عنوان *Collected Papers* أصدرتها دار جامعة هارفارد للنشر. ولا يجد القارئ الفرنسي إلا مجموعة من النصوص صدرت تحت عنوان: Charles Sanders Peirce, *Ecrits sur le signe*, assemblés traduits et commentés par Gérard Deledalle (Paris: Edition du Seuil, [s. d.]),

قدّم لها وعلّق عليها بألمعية جيرار ديليدال (Gérard Deledalle).

أكانت على صعيد تركيبها أم على صعيد نشأتها وتشكّلها (أو حتى على صعيد تلاشيها). وهناك العديد من العلاقات، اثنتان على الأقل في كل نوع من الصور. سنقارن تصنيف الصور والعلامات الذي نقترحه بالتصنيف الكبير الذي وضعه بيرس: لماذا لا يتطابق التصنيفان، حتى على مستوى الصورة المميّزة؟ ولكن قبل إجراء هذا التحليل الذي سنقوم به لاحقاً، سنستعمل كثيراً من المفردات التي استحدثها بيرس للدلالة على هذه العلامة أو تلك فحافظنا أحياناً على معناها، وعدّلناه أحياناً أخرى أو غيّرناه بشكل كامل (وذلك لأسباب سنحدّدها في كل مرة).

سنبدأ هنا بعرض ثلاثة أنواع من الصورة/ الحركة وبالبحث عن العلامات المناسبة لها. ونحن في السينما لا يصعب علينا الاعتراف عملياً بهذه الأنواع الثلاثة من الصور التي تتعاقب على الشاشة، حتى من دون امتلاك معايير صريحة. إن المشهد الذي ذكرناه سابقاً في فيلم **الرجل الذي قتلتُه** للمخرج الألماني إرنست لوبيتش، هو صورة/ إدراك مثلى: يشاهَد الجمهور من الخلف على ارتفاع نصف قامة رجل، وقد تركت فرجة بحجم الساق المبتورة لرجل أبتر؛ وعبر هذه الفرجة يشاهِد أبترُ آخر كسيحٌ الاستعراضَ الذي يمر. وقدم فريتز لانغ مثالاً شهيراً عن صورة/ فعل في فيلم **مابوز اللاعب**: هناك نشاط منظّم مجزّأ مكانياً وزمانياً تظهر فيه ساعات متواقتة تعطي إيقاعاً لجريمة قتل ترتكب في القطار، وهناك سيارة تنقل الوثيقة المسروقة وهاتف ينبّه مابوز. وستبقى الصورة/ الفعل متأثرة بهذا النموذج بحيث وجدت في فيلم **الدسائس** (*Film noir*) جواً متميزاً، ووجدت في فيلم السطو مثالاً أعلى لفعل دقيق ومجزّأ. وبالمقارنة فإن فيلم الغرب الأميركي لا يقدّم صوراً/ فعلاً

فقط، بل أيضاً صورة/ إدراكاً صرفة تقريباً: إنه دراما المرئي واللامرئي، كما أنه ملحمة فعل؛ فالبطل لا يتصرف لأنه أول من رأى، ولا ينتصر إلا لأنه يفرض الفجوة على الفعل أو على لحظة التأخير التي تعده بأن يرى كل شيء (كما في فيلم **وينشستر** للمخرج الأميركي أنطوني مان (Antony Mann)). أما الصورة/ الانفعال فنجد أمثلة كبرى عليها في وجه جان دارك في فيلم يحمل ذات العنوان للمخرج الدانمركي كارل دريير، وفي معظم اللقطات المقرّبة للوجه بعامة.

ما من فيلم على الإطلاق صُنع من نوع واحد من الصور: ونطلق كلمة "مونتاج" على التعشيق بين هذه الأنواع الثلاثة. فالمونتاج (في أحد وجوهه) هو تنظيم الصور/ الحركة، أي التنسيق بين الصور/ الإدراك، والصور/ الانفعال العاطفي، والصور/ الفعل. يبقى أن الفيلم على الأقل في أبسط سماته يقدّم دائماً أولوية لنوع من الصور: نستطيع التكلم عن مونتاج فعال أو إدراكي أو انفعالي عاطفي، بحسب النمط المهيمن للصور. غالباً ما قيل إن غريفيث قد ابتكر المونتاج عندما خلق مونتاج الفعل تحديداً. ولكن دريير سيبتكر مونتاجاً وحتى ضبطاً انفعالياً يحدّد حجم اللقطة التي تضاف إليها قواعد أخرى، بحيث اعتُبر فيلمه **آلام جان دارك** مثالًا على فيلم انفعالي عاطفي كامل تقريباً. وربما كان فيرتوف مبتكر المونتاج الإدراكي حصراً الذي ستطوره السينما التجريبية. نستطيع أن ننتقي بين الأنواع الثلاثة؛ ثلاثة أصناف من اللقطات المحدّدة مكانياً: اللقطة الإجمالية تكون صورة/ إدراكاً بخاصة، واللقطة المتوسطة صورة/ فعلاً، واللقطة المقرّبة صورة انفعالية عاطفية. ولكن كل صورة من هذه الصور/ الحركة، بناءً على تنويه إيزنشتاين، هي في

ذات الوقت وجهة نظر تتناول الفيلم برمته، وهي طريقة لفهم هذا الكل، تصبح انفعالية عاطفية في اللقطة المقربة، وفعالة في اللقطة المتوسطة، وإدراكية في اللقطة الإجمالية، وكل لقطة من هذه اللقطات تكفّ عن كونها مكانية لتصبح "قراءة" للفيلم برمته[32].

(32) Eisenstein, *Au-delà des étoiles,* 10-18, pp. 263 sq.
(صحيح أن إيزنشتاين، من خلال القراءة الحرفية لهذا النص، يعتبر اللقطة المقرّبة كوجهة نظر ليست انفعالية عاطفية تماماً، بل «حرَفية» تشمل الفيلم بكامله؛ ولكن تبقى وجهة نظر «عاطفية» تخترق «أعماق الحدث»).

الفصل الخامس

الصورة / الإدراك

1)

رأينا أن الإدراك مزدوج، أو أن له بالأحرى مرجعيتين اثنتين. ويمكن أن يكون موضوعياً أو ذاتياً. ولكن الصعوبة تكمن في معرفتنا كيف تظهر في السينما الصورة/ الإدراك الموضوعية والصورة/ الإدراك الذاتية. ما الذي يميّزها عن بعضها بعضاً؟ بوسعنا القول إن الصورة الذاتية هي الشيء الذي ينظر إليه شخص "مؤهّل"، أو هي مجمل ما يراه أحدهم ممن يشكّل جزءاً من هذا المجمل. ثمة عوامل عديدة تحدد إحالة الصورة إلى الشخص الذي ينظر. وهناك العامل الحسي في فيلم **العجَلة** الشهير للمخرج غانس، وفيه تنظر الشخصية الجريحة العينين إلى غليونها على نحو ضبابي. ونجد العامل الفاعل عندما ينظر إلى الرقص أو الاحتفال شخص يشارك فيهما، كما في أفلام إيبستين أو ليربييه. ونجد العامل الانفعالي العاطفي في فيلم **الشيخ الأبيض** لفريدريكو فلّيني (Frederico Fellini)، وفيه تنظر إحدى المعجبات إلى بطلها الذي كان يتأرجح من أعلى شجرة عملاقة، في حين أنه كان فوق أرجوحة تكاد تلامس الأرض. ولكن إذا كان سهلاً التحقّق من الطابع

الذاتي للصورة، فلأننا لا نستطيع مقارنتها بالصورة المعدّلة والمصححة والمفترض فيها أن تكون موضوعية: فنحن نرى الشيخ الأبيض ينزل من أرجوحته المضحكة؛ وحصل لنا أن رأينا الغليون والجريح قبل أن نرى الجريح ينظر إلى الغليون. ولكن هنا تبدأ الصعوبة.

كان لا بدّ من القول بأن الصورة تكون موضوعية عندما يشاهِد الشيءَ والمشهدَ الإجمالي شخصٌ يبقى خارج إطار هذا المشهد. وهذا تعريف ممكن، ولكنه يبقى تعريفاً اسمياً وسلبياً ومؤقتاً. فما الذي يؤكد لنا بأن ما كنّا نظنه في البداية خارج المشهد الإجمالي لن يتبدّى لاحقاً أنه جزء منه؟ ففيلم **باندورا** للمخرج الأميركي ألبرت ليوين (Albert Lewin) يبدأ بلقطة إجمالية لشاطئ رملي تركض فوقه مجموعات من الناس متوجّهة نحو نقطة معيّنة: يشاهَد الشاطئ من بعيد ومن أعلى، من خلال منظار مثبّت فوق سطح أحد البيوت. ولكننا نعلم بسرعة أن البيت مأهول وأن المنظار يستخدمه أشخاص من المجموعة المذكورة: الشاطئ، والنقطة التي تجذب المجموعات إليها، والحدث الذي يقع فوقه، والأشخاص الذين انتشروا فيه... ألم تصبح الصورة ذاتية، كما في مثال المخرج الألماني إرنست لوبيتش؟ أليس المصير الدائم للصورة/الإدراك في السينما هو أن ينقلنا من أحد أقطابه إلى قطب آخر، أي أن ينقلنا من إدراك موضوعي إلى إدراك ذاتي وبالعكس؟ إن التعريفين اللذين وضعناهما كمنطلق هما تعريفان اسميّان، واسميّان فحسب.

أشار جان ميتري إلى أهمية إحدى وظائف التكامل، وهي "حقل اللقطة وخارجها"، عندما تتقاطع مع التكامل الذي يتم بين "المشاهِد والمشاهَد". يقدَّم لنا في البداية شخصٌ ينظر، ثم نشاهد ما يراه. ولكن لا

يمكن حتى أن نقول إن الصورة الأولى هي موضوعية وإن الثانية هي ذاتية. ذلك أن ما يُرى في الصورة الأولى هو ذاتي بالنسبة للشخص الناظر. وفي الصورة الثانية يستطيع المنظور إليه أن يشاهَد لذاته وللشخصية أيضاً. يضاف إلى ذلك أنه قد يحدث تقليص كبير في حقل اللقطة وخارجها، كما في فيلم **ألدورادو** للمخرج ليربييه، وفيه تشاهِد المرأة الساهمة على نحو ضبابي وتشاهَد كذلك. عندها، إذا ما انفكت الصورة السينمائية/ الإدراك تنتقل من الذاتي إلى الموضوعي وبالعكس، ألا يجب أن نبحث لها بالأحرى عن وضع نوعي ومنتشر ومطواع، قد يبقى غير مدرك ولكنه يتجلّى أحياناً في بعض الحالات اللافتة؟ باكراً جداً استبقت الكاميرا المتحركة الأشخاص ولحقت بهم وتركتهم أو عادت إليهم. وباكراً جداً، في التعبيرية [الألمانية] التقطت الكاميرا صورة خلفية لإحدى الشخصيات وتعقبته (كما في فيلم **طرطوف** (*Tartuffe*) للمخرج الألماني مورناو، أو فيلم **منوعات** (*Variétés*) للمخرج الألماني إيوالد أندريه دوبون). أخيراً حقّقت الكاميرا المُنعَتِقة من كل قيد "تنقيلات في حلقة مغلقة" (كما في فيلم **آخر الرجال** لمورناو)، وحيث لا تعود تكتفي بمطاردة الشخوص، ولكنها تتحرّك بينهم. وبناء على هذه المعطيات، اقترح ميتري مفهوم **صورة نصف ذاتية** ومُعمَّمة للإعراب عن هذا "التواجد المصاحب" الذي تقوم به الكاميرا: فهي لا تمتزج بالشخصية، من دون أن تكون خارجها، إنها معها[1]. إنها أشبه بكائن خرافي سينمائي ذي عين واحدة، أو ما سمّاه **دوس باسوس** (Dos Passos) بـ "عين الكاميرا"، وهي نظرة مجهولة الاسم لشخصية غير محددة بين شخصيات أخرى.

(1) Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma,* II (Paris: Edition Universitaires, [s. d.]), pp. 61 sq.

لنفترض إذاً أن الصورة/ الإدراك هي صورة نصف ذاتية. غير أنه يصعب أن نجد في هذه النصف ذاتية وضعاً منتظماً، لأنها لا تتعادل مع الإدراك الطبيعي. لقد استخدم بازوليني من جهته تماثلاً لغوياً. نستطيع القول إن الصورة/ الإدراك الذاتية هي خطاب مباشر، ونقول بأسلوب أعقد إن الصورة/ الإدراك الموضوعية تشابه الخطاب اللامباشر (أي أن المشاهد يرى الممثّل بطريقة تمكّنه عاجلاً أم آجلاً من أن يذكر أن الشخصية قد شاهدته، كما يفترض). والحال أن بازوليني كان يعتقد أن ما هو جوهري في الصورة السينمائية لا يتوافق لا مع الخطاب المباشر ولا مع الخطاب غير المباشر، وإنما يتوافق مع **خطاب غير مباشر حر**. وهذه الصيغة، المهمة جداً في اللغتين الإيطالية والروسية، تطرح مشاكل كثيرة على النحاة والألسنيين: ومفادها أن هناك تبييناً يؤخذ في قول يتعلق هو ذاته بتبيين آخر. وكمثال في الفرنسية نقول: **"لقد استجمعتْ قواها: ستعاني بالأحرى من التعذيب بدل أن تفقد عذريتها"**. إن الألسني ميخائيل باختين الذي اقتبسنا منه هذا المثال، يطرح المسألة كالتالي: لا يوجد مزج فقط بين موضوعين في التبيين، يكون أحدهما الناقل والثاني المنقول. هناك بالأحرى تناغم في التبيين يقوم بفعلَي تذويت (دمج لهوية الذات) لا ينفصلان، يشكّل أحدهما شخصية بضمير المتكلّم، في حين أن الآخر يحضر ولادته ويخرجه سينمائياً. لا يوجد خلط، أو بالأحرى حلّ وسط بين فاعلين ينتمي كلٌّ منهما إلى منظومتين، بل يوجد تمايز بين فاعلين مترابطين بمنظومة هي نفسها متنافرة. رأي باختين هذا الذي أخذه بازوليني عنه، هو مهم وعسير في آنٍ واحد[2]. لم تعد

(2) لقد عرض بازوليني نظريته في كتاب: Pier Paolo Pasolini, *L'expérience*, =

"الاستعارة" هي الفعل الأساسي في اللغة لأنها تناغم المنظومة، بل هو الخطاب الحرّ غير المباشر، لأنه يشهد دائماً لمنظومة متنافرة وبعيدة عن التوازن. ولكن الخطاب الحر غير المباشر لا يخضع لمقولات لغوية، لأن هذه المقولات لا تتعلق إلا بمنظومات متّسقة ومتساوقة. وقال بازوليني إنها مسألة أسلوب أو أسلوبية. وأضاف بازوليني ملاحظة نفيسة: كلما تقاربت اللغة من الخطاب الحر غير المباشر كلما أصبحت غنية باللهجات، أو بالأحرى بدلاً من أن تستقر على "مستوى متوسط"، تتمايز إلى "لغة دونية وإلى لغة جزِلة" (وهذا هو ظرفها السوسيولوجي). ويطلق بازوليني من جانبه تسمية "محاكاة" (Mimesis) على تلك العملية الخاصة بموضوعي التبيين أو اللغتين في الخطاب غير المباشر الحرّ. قد لا تكون هذه المفردة موفّقة، لأن الأمر لا يتكلّم عن تقليد بل عن ترابط بين قضيتين غير متناظرتين تعملان في اللغة. وهذا يشبه الأواني المتصلة. بيد أن بازوليني أصرّ على كلمة "محاكاة" للتشديد على الطابع المقدس للعملية.

إن هذا الازدواج وهذا التمايز للفاعل في اللغة، ألا نجده في الفكر وفي الفن؟ إنه الكوجيتو: أي أن فاعلاً تجريبياً لا يستطيع أن يولد في العالم من دون أن يفكّر في ذاته، وفي الوقت نفسه، من دون أن يفكّر

= *hérétique*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg (Paris: Payot, 1976), فتكلم عن وجهة النظر الأدبية (ولا سيّما بين ص 39 و65) ووجهة النظر السينمائية (ولا سيما بين ص 135 و155). ونعود إلى آراء باختين بالخطاب غير المباشر الحر في كتابه:
Bakhtin Mikhail Mihailovič, *Le marxisme et la philosophie du langage,* traduit du russe et présenté par Marina Yaguello (Paris: Edition de Minuit, [s. d.]), ch. X et XI.

في فاعل متسام ينظر في هذه الذات ويفكّر في نفسه من خلالها. ويقضي كوجيتو الفنّ بأَن لا يوجد فاعل يعمل من دون أن يكون فاعل آخر ينظر إليه وهو يعمل ويمسك بتلابيبه كمفعول، ويأخذ على عاتقه الحرية التي بها يفلته. "يوجد إذاً نوعان من الأنا مختلفان، يعي أحدهما حريته فيهما فينصّب نفسه مشاهِداً مستقلاً يعاين مشهداً ما يلعبه النوع الآخر بطريقة آلية. ولكن هذا الازدواج لا يصل مطلقاً إلى ذروته. إنه بالأحرى تذبذب الشخص الذي يراوح بين رأيين يكوّنهما عن نفسه، إنه حركة الفكر في ذهابها وإيابها..."، إنه كيان مصاحب[3].

ما الذي يعني السينما من كل ذلك؟ ولماذا ظنّ بازوليني أن السينما معنيّة به، بحيث يمكّن معادل الخطاب غير المباشر الحر، في الصورة، من تحديد "سينما الشعر"؟ ثمة شخصية تتحرك على الشاشة، ومن المفترض أن ترى العالم بطريقة من الطرق. ولكن الكاميرا في ذات الوقت تراه وترى عالمه من وجهة نظر أخرى، إنها تفكر في وجهة نظر الشخصية وتنعم النظر فيها وتحوّلها. قال بازوليني: إن المؤلف "قد استبدل كلية رؤية العالم لشخص عصابي برؤيته الخاصة الهاجسة بالحس الجمالي". من المفيد في الواقع أن تكون الشخصية عصابية لكي تعبّر بنحو أفضل عن الولادة العسيرة لشخص في العالم. ولكن الكاميرا لا تقدم فقط رؤية الشخصية وعالمها، إنها تفرض رؤية أخرى تتبدل فيها الرؤية الأولى وتنعكس. ويطلق بازوليني على هذا الازدواج صفة "الذاتية الحرة غير المباشرة". لن نقول إن الأمر هو كذلك دائماً في السينما: من

---

(3) Henri Bergson, *L'énergie spirituelle* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), p. 920 (130).

الممكن أن نشاهد في السينما صوراً تدّعي أنها موضوعية أو ذاتية؛ ولكن الأمر هنا يتعلّق بشيء آخر يتجاوز الذاتي والموضوعي ويصبو إلى شكل صرف يُشاد كرؤية مستقلّة للمضمون. فنحن لم نعد أمام صور ذاتية أو موضوعية؛ إننا أمام تعالق بين صورة/ إدراك وبين وعي/ كاميرا يغيّرها (لم تعد المسألة المطروحة إذاً أن تعرف ما إذا كانت الصورة موضوعية أو ذاتية). هناك سينما خاصة جداً طاب لها "أن تجعل الناس يحسّون بالكاميرا". وقد حلّل بازوليني عدداً من الطرق الأسلوبية التي تعرب عن هذا الوعي العاكس أو عن هذا الكوجيتو السينمائي البحت: أي "ضبط الكادرات الملحّ والهوسي" الذي يجعل الكاميرا تنتظر شخصية لتدخل في هذا الكادر، ولتفعل وتقول شيئاً ثم تخرج، مع أنها تستمر في تأطير المكان الذي فَرَغَ، "تاركة اللوحة من جديد تعبّر بشكل خالص ومطلق عن هذه اللوحة"؛ أي "تعاقب شتّى العدسات على الصورة نفسها"، و"اللجوء المُفرط إلى عدسة الزوم"، مما يضاعف إدراك وعي جمالي مستقل... قصارى القول إن الصورة/ الإدراك تجد مقامها الحقيقي كذاتية حرة غير مباشرة، ما إن تعكس محتواها في وعي/ كاميرا أصبح مستقلاً (أي "سينما شعرية").

ربما كان على السينما أن تمرّ بتطور بطيء قبل أن تبلغ هذا الوعي بالذات. على سبيل المثال نرى أن بازوليني يذكر مايكل أنجيلو أنطونيوني وجان لوك غودار. ذلك أن أنطونيوني هو أحد المعلمين الكبار في الضبط الهوسي للكادرات: وهنا نرى أن الشخصية العصابية أو الإنسان الذي بدأ يفقد هويته سيدخل في علاقة "حرة غير مباشرة " مع الرؤية الشعرية للمؤلف الذي يتعزز فيه ومن خلاله، ويبقى مختلفاً

عنه. إن الكادر الموجود مسبقاً يؤدّي إلى انفصال غريب عن الشخصية التي تشاهد نفسها وهي تتصرف. وتغدو صور العصابي أو العصابية بالتالي رؤى للمؤلف الذي يخطو ويفكر **من خلال** تهويمات بطله. ألهذا السبب تشعر السينما الحديثة بحاجة ماسة إلى شخصيات عصابية تنطق بالخطاب الحر غير المباشر أو "باللغة الدونية" للعالم الحالي؟ ولكن إذا كانت الرؤية أو الوعي الشعري عند أنطونيوني هي رؤية أو وعي جماليان، فإن رؤية غودار هي بالأحرى رؤية "تقانية" (من دون أن تكون أقل شعرية). صحيح أن غودار، بحسب ملاحظة وجيهة لبازوليني، يقدّم شخصيات مريضة وتعاني "من إصابات خطيرة"، ولكنها شخصيات لا تخضع لمعالجة ولم تفقد شيئاً من الدرجات المادية لحريتها، وهي شخصيات تعجّ بالحياة وتمثّل بالأحرى ولادة نوع جديد من البشر[4].

كان بوسع بازوليني أن يضيف اسمه هو واسم إريك روهمر إلى لائحة الأمثلة. ذلك أن ما يميّز سينما بازوليني هو وعي شعري، ليس بالضرورة وعياً جمالياً، ولا تقانياً بل هو بالأحرى وعي صوفي و"قدسي". وهذا ما مكّن بازوليني من النهوض بالصورة/ الإدراك أو بالتركيز على عصاب شخصياته ومن نقلها إلى مستوى من الوضاعة والبهيمية، في مواضيع شديدة الحساسية، ومن جعلها تنعكس في وعي شعري خالص يحرّكه العنصر الأسطوري أو التقديسي. إن هذه المراوحة بين المبتذل والنبيل، وهذه الصلة بين الدنيء والجميل، وهذا الإسقاط على

---

(4) يقيم بازوليني (Pasolini) مقارنة لامعة جداً بين أنطونيوني، بنزعته الجمالية «البادوفية – الرومانية»، وبين غودار، بتقانته الانعتاقية، مما يؤثر في اختلاف «الأبطال» عند هذين المخرجين. انظر: Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg (Paris: Payot, 1976), pp. 150-151.

الأسطورة، هو ما حدّده بازوليني في الخطاب الحر غير المباشر كشكل جوهري للأدب. وتمكّن من جعلها صورة سينمائية قادرة على الطلاوة والهلع في آنٍ واحد[5]. أما روهمر فربما كان المثال الأسطع لبناء صور ذاتية غير مباشرة حرة، وذلك من خلال وعي أخلاقي متميّز. والغريب في الأمر أن هذين المخرجين، أي بازوليني وروهمر، لم يكونا يعرفان بعضهما جيداً، على ما يبدو، ولكنهما سعيا كثيراً إلى تأمين وضع جديد للصورة للتعبير عن العالم الحديث ولمطابقة السينما مع الأدب في آنٍ واحد. لقد وظّف روهمر الكاميرا من جهة لتخلق وعياً أخلاقياً صريحاً يقدر على نقل الصورة غير المباشرة الحرة للعالم الحديث العصابي من جهة (سلسلة **الحكايات الأخلاقية**)؛ ويتوصل من جهة أخرى إلى قاسم مشترك بين السينما والأدب، لا يستطيع لا روهمر ولا بازوليني أن يقيماها إلا إذا ابتكرا نوعاً من الصورة البصرية والصوتية تضاهي تماماً الخطاب اللامباشر (وهذا ما حدا بروهمر إلى إخراج فيلمين مهمين هما **مركيزة حرف O** (*La marquise d'O*) **وبرسيفال**[6] (*Perceval*)). لقد

---

(5) انظر: Pier Paolo Pasolini, *Etudes cinématographiques,* I et II ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]),

وخصوصاً دراسة: Jean Semolué, «Après le décameron et les contes de *Canterbury,* réflexions sur le récit chez Pasolini».

(6) يبدو أن إريك روهمر (Eric Rohmer) كان دائمًا يهجس بمسألة الخطاب غير المباشر. فمنذ فيلمه حكايات أخلاقية ربط بين الحوارات المكتوبة بأسلوب غير مباشر ومتقن، وبين أحد «التعليقات». يجب الرجوع إلى مقالة كتبها روهمر: Eric Rohmer, "Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect," *Cahiers Renaud-Barrault,* nº 96 (1977),

ولكن الغريب في الأمر هو أن روهمر، وعلى علمنا لم يتكلم أبداً عن الخطاب الحر غير المباشر، ويبدو أنه لم يطلّع على نظريات بازوليني. ومع ذلك فقد رأى هذه الصيغة الخاصة للخطاب غير المباشر: انظر ما قاله في مقالته عن فيلم مركيزة حرف O حول الأسلوب غير المباشر عند كليست (Kleist)، وعن فيلم برسيفال حول الشخوص الذين يتكلمون =

طورا مسألة العلاقة بين الصورة والكلمة، بين الجملة والنص؛ ومن هنا الدور الخاص الذي أعطياه للتعليق والمُدْرج (insert).

ما يهمنا الآن ليس علاقة الصورة باللغة، وهذا موضوع سندرسه لاحقاً. لن نحتفظ من أطروحة بازوليني المهمة جداً إلا بما يلي: قد تجد الصورة/ الإدراك وضعاً خاصاً في "الذاتية الحرة غير المباشرة" التي ستكون كانعكاس للصورة في وعي الذات/ الكاميرا. ولا أهمية من ثم لنعرف إنْ كانت الصورة موضوعية أو ذاتية: إنها نصف ذاتية، إن شئنا، ولكن هذه الذاتية الوسطية لا تدلّ من بعد على أي متغيّر أو ملتبس. لم تعد تسجّل أي تذبذب بين قطبين، بل سجلت تثبيتاً لشكل جمالي أعلى. إن الصورة/ الإدراك تجد هنا إشارة خاصة على تركيبها. إذا استعرنا كلمة بيرس، لقلنا إنها "علامة تأشير" (dicisigne) (ولكنها في نظر بيرس القول بعامة، بينما نعني بها نحن الحالة الخاصة للقول الحر غير المباشر ، أو بالأحرى للصورة المماثلة). فيحصل الوعي/ الكاميرا عندئذ على جودة شكلية عالية.

2)

بيد أن هذا الحلّ لا يحيل إلا إلى تعريف اسمي لما هو "ذاتي" و"موضوعي". إنه ينطوي على حالة متطوّرة للسينما التي عرفت كيف ترتاب من الصورة/ الحركة. فماذا يحدث على العكس، لو أننا انطلقنا من تعريف واقعي لهذين القطبين أو للمنظومة المزدوجة؟ لقد اقترحت

= عن أنفسهم بصيغة الغائب. المهم جداً ليس تقديم النص في الخطاب غير المباشر الحر، وإنما تقديم الصور أو المشاهد البصرية بطريقة مماثلة: وهذا ينطبق على ضبط الكادرات الهوسية في «مركيزة حرف O»، وخصوصاً على معالجة الصورة كمنمنمة في «برسيفال».

علينا الفلسفة البرغسونية التعريف التالي: **سيكون الوعي ذاتياً عندما تتغيّر الصور بالنسبة إلى صورة مركزية ومفضلة؛ وسيكون الوعي موضوعياً، كما هو في الأشياء عندما تتغير الصور كافة بالنسبة لبعضها بعضاً وتتبدل في وجوهها وأجزائها كافةً**. إن هذين التعريفين لا يؤكدان فقط التباين الحاصل بين قطبي الإدراك، وإنما يؤكدان إمكانية الانتقال من القطب الذاتي إلى القطب الموضوعي. فكلما كان المركز المفضل متحركاً هو نفسه، كلما مال إلى تشكيل منظومة غير ممركزة تتغيّر فيها الصور مقارنة ببعضها، وكلما مالت هذه الصور إلى الربط بين الأفعال المتبادلة وبين الاهتزازات الخاصة بمادة صِرفة. أي شيء أشدّ ذاتية من الهذيان والحلم والهلوسة؟ ولكن ما هو الأكثر دنواً من مادية صنعتها موجة ضوئية أو تفاعل جزيئي؟ لقد اكتشفت المدرسة الفرنسية والتعبيرية الألمانية الصورة الذاتية، ولكنهما نقلتاها في ذات الوقت إلى تخوم الكون. فعندما نحرّك مركز الإحالة نفسه، نرفع حركة الأجزاء إلى المجموع، ونرفع النسبي إلى المطلق، والتتابع إلى التزامن. ففي فيلم **منوعات** للمخرج الألماني دوبون وفي مشهد مسرح المنوّعات الموسيقية، يرى البهلوان المتأرجح الجمهورَ وسقف المسرح متداخلين، كوابل من الشرر أو كزوبعة من البقع العائمة[7]. وفي فيلم **قلب وفي** (*Coeur fidèle*) للمخرج الفرنسي إيبستين، نشاهد الاحتفال الشعبي الجوال الذي يصبو كل شيء فيه إلى تزامن متحرك يتم بين المُشاهد وبين الحركة المشاهدة في دوار تضيع فيه النقاط الثابتة. ولا شك هنا أن الصورة/ الإدراك قد تحوّلت بفعل الوعي الجمالي (يجب مراجعة مفهوم "التصوير الجميل"

(7) انظر وصف: Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du Cinéma (Paris: A. Bonne, [s. d.]).

الذي شهرته المدرسة الفرنسية). ولكن هذا الوعي الجمالي لم يتماثل بعد مع الوعي الشكلي والحصيف الذي يتجاوز الحركة، إذ كان وعياً "ساذجاً" أو وعياً غير أطروحي، كما يقول فلاسفة الظواهرية، أو وعياً يعمل ويضخم الحركة وينقلها إلى داخل المادة، سعيداً باكتشاف نشاط المونتاج والكاميرا. كان ذلك مختلفاً، لم يكن أفضل ولم يكن أسوأ.

غالباً ما تكلّم بعضهم عن ميل جان رينوار إلى الماء الجاري. ولكن هذا الميل شائع في المدرسة الفرنسية كلها (مع العلم أن رينوار أعطاه بعداً خاصاً جداً). ففي المدرسة الفرنسية نرى النهر ومجراه أحياناً، والقناة وسدودها وزوارقها أحياناً أخرى، والبحر وحدوده مع اليابسة والميناء والمنارة، نراها كقيمة ضوئية أحياناً. لو فكّر هؤلاء المخرجون بكاميرا سلبية لنصبوها أمام الماء الجاري. كان ليربييه هو الذي بدأ بهذا المشروع في فيلم **السيل** (*Le torrent*) الذي كان فيه الماء الشخصية الرئيسية. ولم يعالج فيلم **رجل اليمّ** (*L'homme du large*) موضوع البحر كمسألة إدراك بخاصة فقط، وإنما كمنظومة إدراكية تختلف عن الإدراكات الأرضية، لقد عالجها كلغة تختلف عن لغة اليابسة[8]. ويؤلّف جزء كبير من أعمال إيبستين وغريميون نوعاً من مدرسة بريتونية (Bretonne) حقّقت الحلم السينمائي الذي ينادي بدراما لا يوجد فيها عنصر بشري، أو على الأقل بدراما تنطلق من الطبيعة نحو الإنسان. لماذا بدا الماء على هذا النحو ملائماً لجميع مقتضيات هذه المدرسة الفرنسية، المقتضيات الجمالية المجردة والمقتضيات التوثيقية

(8) انظر تعليقات هنري لانغلوا (Henri Langlois) التي استشهد بها نويل بورش في كتاب: Noël Burch, *Marcel L'Herbier* (Paris: Seghers, [s. d.]), p. 68.

الاجتماعية والمقتضيات السردية الدرامية؟ ذلك لأن الماء كان أولاً البيئة الممتازة التي يستطيع فيها المرء أن يستخرج الحركة من الشيء المحرَّك أو حركية الحركة بالذات: ومن هنا تنبع الأهمية البصرية والسمعية للماء في الأبحاث الإيقاعية. ما بدأه غانس مع الحديد والسكة الحديدية، هو العنصر السائل الذي سيعقبه وينقله وينشره في جميع الاتجاهات. كان جان ميتري في محاولاته التجريبية قد بدأ بسكة الحديد، ثم انتقل إلى الماء كما لو أنه انتقل إلى الصورة القادرة بأعمق ما يكون على أن تقدّم لنا الواقع كاهتزاز، كما في فيلمه **باسيفيك 231** (*Pacific 231*) **وصور من أجل ديبوسي**[9] (*Images pour Debussy*). أما أفلام غريميون الوثائقية فقد مرّت بهذه الحركة، فانتقلت من ميكانيك الجوامد إلى ميكانيك السوائل، ومن الصناعة إلى خلفيتها البحرية.

إن السائل التجريدي هو البيئة الملموسة لفئة من البشر، لسلالة من الناس الذين لا يعيشون كأهل اليابسة، ولا يدركون ولا يشعرون مثلهم: لقد قدمت جزيرة أويسان (Ouessant) البريتونية ثم جزيرة سين (Sein) الأطلسية لإيبسين وثائقية متميزة استطاع فيه السكان وحدهم أن يلعبوا دورهم الخاص بهم في فيلمي **تخوم اليابسة** (*Finis terrae*) **ومور فران** (*Mor Vran*). وأخيراً أصبح الحد الفاصل بين اليابسة والمياه مكاناً لدراما تتجابه فيه أشكال التعلّق بالأرض من جهة، ومن جهة أخرى القلوص وحبال القَطر والحبال المتحركة والحرة. ففي فيلم **جميلة نيفيرني**[*] (*La belle Nivernaise*) أظهر إيبسين من خلال

---

(9) Jean Mitry, *Le cinéma expérimental* (Paris: Seghers, [s. d.]), pp. 211-217.

الزورق النهري تعارضاً بين رسوخ اليابسة وانسيابية السماء والمياه. وأقام فيلم **مالدون** (*Maldone*) تعارضاً بين تنظيم الجذور، وبين الأرض والمنزل، ورتب شؤون القناة بين الإنسان والمركب والحصان. وكان على المأساة أن تقطع الصلة مع الأرض، والعلاقات بين الأب وابنه، وبين الزوج والزوجة والخليلة وبين المرأة وعشيقها، وبين الطفل وذويه؛ وكان لا بدّ من العزلة من أجل التوصّل إلى التضامن بين البشر والتضامن الطبقي. ومع أن المصالحة النهائية غير مستبعدة، كانت المنارة والسدّ مكاناً للمجابهة القاتلة بين جنون الأرض وعدالة الماء العالية: فنلاحظ جنون الابن الغاضب في فيلم **حرّاس المنارة** (*Gardiens de phare*)، والسقوط المدوّي لسيد القصر المرتدي بذلته في فيلم **ضوء الصيف** (*Lumière d'été*). صحيح أن كلّ المهن ليست بحرية، ولكن فكرة غريميون هي أن البروليتاري أو العامل يبنيان في كل مكان، يبنيان على اليابسة وحتى في الجو، كما في فيلم **السماء هي لكم** (*Ciel est à vous*)، شروط الحياة لسكان العوم ولشعب البحر القادرين على كشف وتغيير طبيعة المصالح الاقتصادية والتجارية التي تُطرح في مجتمع ما، بشرط "قطع الحبل السري الذي يربطها بالأرض"، كما تقول العبارة الماركسية[10]. بهذا المعنى ليست المهن البحرية مخلّفات أو فولكوراً لسكان الجزر؛ إنها أفق كل مهنة، وحتى مهنة الطبيبة في فيلم **حب امرأة** (*L'amour d'une femme*) لغريميون. وهذه المهن تعزّز العلاقة

(*) منطقة في مقاطعة البورغوني الفرنسية (المترجم).

(10) لقد أظهر بول فيريليو (Paul Virilio) أصل البروليتاريا ونموذجها البحريين في نص يمكن تطبيقه تماماً على سينما غريميون: Paul Virilio, *Vitesse et politique* (Paris: Edition Galilée, [s. d.]), p. 50.

مع عناصر الطبيعة ومع النوع البشري، الموجودة في كل مهنة؛ وحتى الميكانيك والصناعة والكدح البروليتاري تجد حقيقتها في إمبراطورية البحار (أو الفضاء). كان غريميون يعارض بكل ما أوتي من قوة المثال الأعلى العائلي والأرضي لحكومة فيشي. وقلائل هم السينمائيون الذين صوّروا عمل الرجال، وكشفوا فيه عما يعادله في أعمال البحر: فحتى انهيار الصخور يماثل أمواج البحر.

هناك منظومتان متعارضتان، الإدراكات والانفعالات العاطفية وأعمال البشر على سطح اليابسة، والإدراكات والانفعالات العاطفية وأعمال البشر في الماء. نجد ذلك بوضوح في فيلم **قطر السفن** (*Remorques*) لغريميون، وفيه يظهر القبطان وهو فوق اليابسة ينقاد إلى مراكز ثابتة ويستعرض صور الزوجة أو العاشقة، وصورة الفيلّا المحاذية للبحر، وكلها صور ذاتية أنوية، في حين أن البحر يقدم له فكرة موضوعية تكون كتبدل شامل وتضامن بين الأجزاء كافة، وتكون عدالة تتجاوز البشر، وفيها لم يعد يصلح قطر السفن المطروح دائماً إلا بين حركتين. ولكن فيلم **الأتالاند** (*L'Atalande*) لجان فيغو هو الذي سيرفع هذا التعارض إلى ذروته. كما بيّن ج. ب. بامبرجيه (J. P. Bamberger) عندما قال إن نظام الحركة يتغيّر فوق اليابسة وفوق الماء وداخل الماء، كما يتغير "الانسياب" الجميل: ذلك أن الحركة الأرضية في اختلال مستمر، لأن القوة المحركة هي على الدوام خارج مركز الجاذبية (دراجة البائع المتجوّل)؛ في حين أن الحركة المائية تختلط مع انتقال مركز الجاذبية بحسب قانون موضوعي بسيط، مستقيم أو إهليلجي (وينجم عن ذلك انطباع أخرق لهذه الحركة عندما تتمّ فوق الأرض، أو حتى على القارب النهري الذي يتعرّج متوارباً أو يزحف أو يدور على نفسه،

ولكنها تتمتع بانسياب عالم آخر). وفوق اليابسة تتم الحركة من نقطة إلى أخرى وتحدث دائماً بين نقطتين، في حين أن النقطة تقع بين حركتين على الماء: فتسجّل بالتالي ارتداداً أو قلباً للحركة، بحسب العلاقة المائية في حركة الكاميرا التي تصور من الأعلى إلى الأسفل أو العكس (السقوط الأخير للجسد المعانَق لدى عاشقين لا حدود له، ولكنه يتحوّل إلى حركة صاعدة). وتختلف عن حركة الغرام والعاطفة: فحركة الأرض تخضع لهيمنة السلعة والتمائمية والملابس والموضوع الجزئي والموضوع/ الذكرى؛ وفي حالة الماء ترقى الحركة إلى ما يسمّى بـ "موضوعية" الأجساد التي من الممكن أن تكشف القبح تحت الثياب، وتكشف الروعة تحت المظهر القاسي. إذا كانت ثمة مصالح بين اليابسة والماء، فقد تمّت على يد الأب جول، لأنه استطاع بعفوية أن يفرض قانون الماء على اليابسة: فمقصورته استطاعت أن تضم أكثر التمائم غرابة، وأشياء مجزوءة، وتذكارات، ونفايات؛ وجعل منها، لا ذاكرة، وإنما فسيفساء خالصة من الحالات الشديدة الحضور، ومنها أسطوانة موسيقية عتيقة عادت تعمل[11]. وفي المحصلة، تتطور في الماء وظيفة استبصار تتعارض مع الرؤية الأرضية: في داخل الماء تتجلّى المحبوبة الراحلة، كما لو أن الإدراك قد تمتّع بمدى وبتفاعل وبحقيقة لم يعرفها على الأرض اليابسة. في مدينة نيس (Nice) أتاح وجود الماء تصوير البرجوازية كجسد عضوي ممسوخ[12]. وكشف تحت الثياب عن قبح

---

(11) نستخدم نصاً لم ينشره جان بيير بامبرجيه حول فيلم **الأتالاند** (*L'atalante*) .

(12) لقد طرح أمينغوال هذه المسألة بصورة لافتة قال: لماذا عرض فيغو البورجوازية بسمات بيولوجية لا بسِمات سياسية واقتصادية؟ أجاب على ذلك منوّهاً بوظيفة «الرؤيا الاستباقية» و«موضوعية» الأجساد. انظر: *Jean* Vigo, *Etudes* =

الأجساد البرجوازية، كما يكشف الآن عن رقّة الجسد المحبوب وقوته. وقد اختُزلت البرجوازية إلى موضوعية جسد تمائمي، وإلى جسد/ نفاية، تقابله الطفولة والحب والإبحار بأجسادها الطاهرة. ثمة "موضوعية" وتوازن وعدالة ليست من هذه الأرض، وهذه هي مزِيّة الماء.

أخيراً، ما وجدته المدرسة الفرنسية هو الوعد أو التنويه بحالة أخرى من الإدراك: إدراك أكثر إنسانية، إدراك لم يكن مقتطعاً من الجوامد، ولم تعد المادة الجامدة موضوعاً له وشرطاً وبيئة. إنه إدراك أكثر رهافة وأكثر رحابة، إدراك جزيئي خاص بـ "سينما/ عين". وكان المآل عندما انطلقنا من تعريف واقعي بقطبي الإدراك: فالصورة/ الإدراك لن تنعكس في وعي صريح، وإنما ستنشطر إلى حالتين، إحداهما جزيئية والأخرى كتلوية، إحداهما سائلة والأخرى جامدة، إحداهما تجرّ الأخرى وتمحوها. قد لا تكون إذن علامة الإدراك "علامة تأشير" بل "علامة رَيْم"[13]. فبينما كانت علامة التأشير تدل على كادر يعزل ويجمّد الصورة، نرى أن "علامة الريم" تُحيل إلى صورة أصبحت سائلة ومرّت عبر الكادر أو نحوه. لقد غدا الوعي/ الكاميرا "علامة

= *cinématographiques* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]).

(وحلّل أمينغوال أيضاً حركات التصوير من الأعلى إلى الأسفل عند فيغو).

(13) كان بيرس في تصنيفه للعلامات، يمايز بين «علامة التأشير» (أو الجملة) وبين «علامة الريم» (أي الكلمة). لقد اقتبس بازوليني هذه المفردة من بيرس، ولكنه أدخل إليها فكرة التدفّق العامة: يجب على حجم اللقطة أن «يتدفّق»، فيكون إذن «علامة ريم» Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg (Paris: Payot, 1976), p. 271,

ولكن بازوليني ارتكب هنا خطأً تأثيلياً، عن قصد أو لا قصد. ما يتدفق، في اللغة اليونانية، هو rheume أو (reume). نلجأ إذاً إلى هذه المفردة لا لندلَّ على طابع عام في حجم اللقطة، بل على علامة خاصة في الصورة/ الإدراك.

ريم" لأنه تبلور في إدراك متبدل وتوصل بالتالي إلى تحديد مادي وإلى مادة/ جريان. بيد أن هذه الحالة الأخرى وهذا الإدراك الآخر وهذه الوظيفة الاستبصارية، أشارت إليها المدرسة الفرنسية، أكثر مما تعمّقت فيها: باستثناء محاولاتها التجريدية (التي ساهم فيها فيلم **تاريس، ملك الماء** (*Taris, roi de l'eau*) لفيغو)، لم تجعل منها الصورةَ الجديدة، بل جعلت حداً أو نقطةً تتلاشى فيها الصور/ الحركة والصور/ البين بين، في إطار قصة ما زالت متينة. لم يكن ذلك بالفعل إشارة دونية، لأن الإيقاع قد اخترق هذه القصة كثيراً.

3)

إن نظام التغيير الشامل بحد ذاته، هو ما اقترح فيرتوف بلوغه أو الوصول إليه في "السينما/ عين". الصور جميعها تتغيّر وتتداخل، تتغيّر على وجوهها وأجزائها كافة. عرّف فيرتوف السينما/ العين على أنها: "تُراصف كل نقطة في هذا الكون وفي أي نظام زمني"[14]. أكان ذلك بطيئاً أم سريعاً، أكان طباعة فوقية أم انشطاراً أم تخفيفاً لسرعة الفيلم أم تصويراً ميكروياً، يكون كل هذا في خدمة التبدّل والتفاعل. ليست السينما عيناً بشرية حتى ولو كانت عيناً محسّنة. ذلك أن العين البشرية تستطيع أن تتجاوز بعضاً من حدودها باللجوء إلى الأجهزة والأدوات، ولكنْ هناك حدّ لا تستطيع تجاوزه، لأنه يمثّل شرطَ إمكانيتها الخاص: ألا وهو ثباتها النسبي كعضو استقبال ويجعل الصور جميعها تتغير لصالح صورة واحدة، وطبقاً لصورة مميّزة. وإذا نظرنا إلى الكاميرا

(14) Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18 (Paris: Union Générale D'éditions, 1972), pp. 126-127.

بوصفها جهازاً لالتقاط الصور، فإنها تخضع للحدّ الشارط نفسه. ولكن السينما لا تُختزل في الكاميرا فقط، إنها المونتاج أيضاً. والمونتاج هو بالتأكيد بناءٌ منظور للعين البشرية، ويكفّ عن أن يكون كذلك انطلاقاً من عين أخرى، إنه الإبصار الخالص لعين غير بشرية، لعين تختلط مع الأشياء. التبدّل الشامل، والتفاعل الشامل (أي التعديل) هو ما أطلق عليه سيزان (Cézanne) عبارات "العالم الذي سبق الإنسان"، أو "فجرنا نحن"، أو "العماء المتقزّح"، أو "بكارة العالم". وليس من المدهش أنه يترتّب علينا أن نبنيه، لأنه ليس معطى إلا لعين أخرى. لقد أصرّ ميتري على أن يستنكر عند فيرتوف تناقضاً لا يجرؤ على إلصاقه برسّام فنان: إذ هناك تناقض زائف بين إبداعية (المونتاج) وتمامية (الواقع)[15]. ما يفعله المونتاج، كما يقول فيرتوف، هو نقل الإدراك إلى الأشياء، ووضع الإدراك في المادة، بحيث يتسنّى لكل نقطة من نقاط المكان أن ترى هي ذاتها جميع النقاط التي تؤثّر فيها أو تتأثر بها، مهما امتدت هذه الأفعال وردودها. وتتحدد الموضوعية عندما "تُرى الأشياء من دون حدود ومن دون مسافات". في هذا الصدد تجوز جميع الإجراءات، ولا تعود من ثم خدعاً سينمائية[16]. ما أنجزه فيرتوف المادي من طريق السينما هو

---

(15) Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III (Paris: Edition Universitaires, 1990), p. 256,

«لا نستطيع الدفاع عن المونتاج والتركيز في الآن ذاته على تمامية الواقع. التناقض صارخ جداً».

(16) Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*:

«إن التصوير السريع، والتصوير الميكروي، والتصوير المقلوب، والتصوير الذي يتوخّى التنشيط، والتصوير المتحرك، والتصوير الذي يعتمد زوايا بصر غير متوقعة إطلاقاً... إلخ. لا تعتبر خدعاً بصرية، بل وسائل عادية يجب الإكثار من استعمالها».

البرنامج المادي للفصل الأول من كتاب **المادة والذاكرة**: أي الصورة في ذاتها. إن السينما/ العين، والعين غير البشرية لفيرتوف، ليست عين ذبابة أو عين نسر، أو عين حيوان آخر. وليست أيضاً، على طريقة إيبستين، عين الروح المزودة بمنظور زمني ومدركة للروح الكلية. إنها على العكس من ذلك، عين المادة، العين في المادة، العين التي لا تخضع للزمن، العين التي "انتصرت" على الزمن وتوصّلت إلى "إنكار الزمن"، والتي لا تعرف كلية أخرى سوى الكون المادي وامتداده (وهنا يختلف فيرتوف وإيبسين كمستويين متباينين للمجموع نفسه الذي يشمل: الكاميرا والمونتاج).

هذا هو الترتيب الأول الذي قام به فيرتوف. هو أولاً ترتيب ماكيني للصور/ الحركة. لقد رأينا أن الفجوة أو الفاصل بين حركتين، يرسم مكاناً فارغاً يجسّد مسبقاً الفاعل البشري بصفته يمتلك الإدراك. ولكن الأهم، في نظر فيرتوف، هو إعادة الفواصل إلى المادة. ذلك هو معنى المونتاج "ونظرية الفواصل"، وهي نظرية أعمق من نظرية الحركة. فلن يكون الفاصل من ثم هو ما يفرّق بين ردة الفعل وبين الفعل المُتكبَّد، ولن يكون معياراً لما لا يقاس ويُتوقّع في ردّة الأفعال، بل على العكس من ذلك – عندما يتوضع فعل ما في نقطة من نقاط الكون – سيجد ردّة الفعل المناسبة في نقطة أخرى غير محددة مهما بعُدت ("في الحياة يجب إيجاد الإجابة على الموضوع المعالَج، أي ناتج ملايين الأحداث المتعلقة بهذا الموضوع"). إن أصالة نظرية فيرتوف حول الفاصل تكمن في أنه لم يعد مرتبطاً بفجوة فاغرة أو بمسافة قائمة بين صورتين متعاقبتين، بل على العكس تكمن في ترابط بين صورتين نائيتين (لا تقاسان من منظور إدراكنا البشري). ومن جهة أخرى، قد تعجز السينما عن أن تجري هكذا

من طرف العالم إلى طرفه الآخر؛ إنْ لم تجد عنصراً يستطيع أن يقرّب أجزاء العالم جميعها: ما استخلصه فيرتوف من الروح، أي قدرة كليّة من الكليات على التشكّل المستمر، سينتقل الآن إلى ترابط المادة وتغيّراتها وتفاعلاتها. ذلك أن التنظيم الماكيني للأشياء وللصور بذاتها يرتبط بتنظيم الإفصاح الجمعي. في السينما الصامتة من قبل كان فيرتوف يتعامل مع العنوان الداخلي بطريقة مبتكرة تشكّل الكلمة فيها كتلة مع الصورة أي نوعاً من الأيديولوغراما[17]. هذان هما الجانبان الأساسيان للتنظيم: أي أن الآلة التي تلتقط الصور لا تنفصل عن أنواع الطروحات ولا تنفصل عن التعبير السينمائي الخاص. يتعلّق الأمر طبعاً، عند فيرتوف بالوعي الثوري السوفيتي وبـ "التفسير الشيوعي للواقع". فهو الذي يجمع بين إنسان المستقبل وبين العالم الذي سبق ظهور الإنسان، وبين الإنسان الشيوعي وبين عالم التفاعلات المادي المعروف بأنه "جماعة" (أو فعل متبادل بين الفاعل والمفعول)[18]. إن فيلم **الجزء السادس من العالم** يُظهر، داخل الاتحاد السوفيتي، التفاعلات التي تتم عن بعد بين شتّى الشعوب والقطعان والصناعات والثقافات والتبادلات التي بدأت تقهر الزمن.

كانت آنيت ميكلسون محقّة عندما قالت عن فيلم **رجل الكاميرا** بأنه يمثّل تطوراً لدى فيرتوف، كما لو أن هذا الأخير قد اكتشف أيضاً مفهوماً أكمل عن التنظيم. ذلك أن مفهومه السابق لم يبارح الصورة/ الحركة، أي الصورة المؤلفة من فوتوغرامات، والصورة المتوسطة

(17) انظر: Nikolaï Pavlovitch Abramov, *Dziga Vertov*, Premier plan, traduire par Barthélemy Amengual ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), pp. 40-42.

(18) انظر تعريف مقولة «الجماعة» عند كَنْت، في كتابه: *Critique de la raison*.

المزودة بحركة. إذاً هناك أيضاً صورة تتناسب مع الإدراك البشري، أيّاً كانت المعالجة التي يجريها لها المونتاج. ولكن ما الذي يحدث إذا تسلسل المونتاج إلى مكونات الصورة؟ نتنقل من صورة لمرأة فلّاحة إلى سلسلة من فوتوغراماتها، أو أننا ننطلق من سلسلة فوتوغرامية لأطفال لنصل إلى صور لهؤلاء الأطفال وهم يتحركون. وإذا وسعنا العملية، واجَهْنا صورةً لراكب دراجة هوائية في ذورة سرعته، بالصورة نفسها التي التقطت من جديد وانعكست وعُرضت على شاشة. إن فيلم رينيه كلير **باريس النائمة** (*Paris qui dort*) كان له تأثير كبير في فيرتوف: ذلك أنه جمع بين عالم إنساني وبين غياب الإنسان. وهذا يعني أن شعاع العالِم المجنون (أو المخرج السينمائي) قد جمّد الحركة وقطع الطريق على الفعل ليحرره كما يحدث في "تفريغ شحنة كهربائية". المدينة المقفرة، المدينة الغائبة عن ذاتها، لن تكف عن الاستحواذ على السينما، كما لو أنها تحتفظ بسرّ. وهذا السر هو معنى جديد لفكرة الفاصل التي تشير الآن إلى النقطة التي تتوقف الحركة عندها، وبتوقفها ستتمكن من أن تنعكس وتتسارع وتبطئ... لم يعد يكفينا أن نعكس الحركة بكل بساطة، كما كان يفعل فيرتوف متذرّعاً بالتفاعل عندما كان ينتقل من اللحم الميت إلى اللحم الحي. ينبغي الوصول إلى نقطة تجعل عكس الحركة أو تعديلها ممكناً[19]. فعند فيرتوف ليس الفوتوغرام مجرد عودة

---

(19) Annette Michelson, «L’homme à la caméra, de la magie à l’épistémologie,» dans: Dominique Noguez, *Cinéma, théorie, lectures* (Paris: Klincksieck, [s. d.]),

لقد حللتْ في هذا المقال المواضيع التالية جميعها: التعمق في نظرية الفاصل والعكس، وموضوع المدينة النائمة، ودور الفوتوغرام عند فيرتوف (والمقاربة التي أجرتها مع رينيه كلير).

إلى الصورة الضوئية: فإذا ما انتمى إلى السينما، فلأنه عنصر الصورة التكويني، أو عنصر الحركة التفاضلي. فهو لا "ينهي" الحركة من دون أن يكون أيضاً مبدأ تسارعها وتباطؤها وتغيّرها. إنه الاهتزاز والتحريض الأولي اللذان تتألف منهما الحركة في كل لحظة، إنه اكتمال (clina-men) المادية بحسب الفيلسوف الإغريقي أبيقور. كذلك فإن الفوتوغرام لا ينفصل عن السلسلة التي تجعله يهتز، نظراً إلى الحركة التي تشتقّ عنه. وإذا تجاوزت السينما الإدراك البشري وتوجّهت نحو إدراك آخر، فذلك يعني أنها بلغت **العنصر التكويني** لكل إدراك ممكن، أي أنها بلغت النقطة المتغيرة التي تغيّر الإدراك، والعنصر التفاضلي للإدراك بالذات. لقد حقق فيرتوف إذن الأوجه الثلاثة التي لا تنفصل عن التجاوز ذاته: أي تجاوز الكاميرا وصولًا إلى المونتاج، وتجاوز الحركة وصولاً إلى الفاصل، وتجاوز الصورة وصولاً إلى الفوتوغرام.

باعتبار فيرتوف سينمائياً سوفيتياً، فإنه كوّن عن المونتاج مفهوماً جدلياً. ولكن يبدو أن المونتاج الجدلي هو مكان للمواجهة والمعارضة أكثر مما هو همزة وصل. وإذا ما شجب إيزنشتاين "التهريجات الشكلانية" لدى فيرتوف، فلأن المخرجَين ليس لهما بالتأكيد نفس المفهوم ونفس التطبيق للجدلية. بالنسبة لإيزنشتاين لا توجد جدلية إلا نابعة من الإنسان والطبيعة، من الإنسان في الطبيعة، ومن الطبيعة في الإنسان، من "الطبيعة اللاحيادية" ومن الإنسان اللامنفصل. أما فيرتوف فيرى أن الجدلية تكمن في المادة وهي منها، ولا تستطيع أن تجمع إلا بين إدراك لا إنساني وبين الإنسان المتفوق في المستقبل، أي الجماعة المادية والشيوعية الشكلية. ويمكننا بيسر أن نستخلص التباينات التي

تفرّق بين فيرتوف من جهة وبين المدرسة الفرنسية من جهة أخرى. إذا نظرنا في القواسم المشتركة بينهما، أي إلى المونتاج الكمي والمتسارع والمتباطئ وإلى الطباعة الفوقية أو حتى التجميد، لبدا لنا أن هذه الطرق عند الفرنسيين تنمّ قبل كل شيء عن قوة روحية للسينما وعن وجه روحي "للقطة": فبالروح يتجاوز الإنسان حدود الإدراك، وكما قال غانس، إن الطباعات الفوقية هي صور لعواطف وأفكار "تعلو" بها الروح الجسد و"تسبقه". ولكن فيرتوف استخدم هذه الطرق بشكل متباين، إذ رأى أن الصورة الفوقية تعبّر عن التفاعل بين عدد من النقاط المادية المتباعدة، أما التسارع أو التباطؤ فيعبران عن تفاضلية الحركة الفيزيائية. ولكننا لا نمسك ربما بالتباين الجذري انطلاقاً من هذه الزاوية. إذ يبرز عندما نعود إلى الأسباب التي دفعت الفرنسيين إلى تفضيل الصورة السائلة: فهنا يتجاوز الإدراك البشري حدوده الخاصة، وهنا تكشف الحركة عن التمامية الروحية التي تعبر عنها. أما عند فيرتوف فتبقى الصورة السائلة غير كافية ولا تصل إلى **كنه** المادة. يجب على المادة أن تتجاوز ذاتها، ولكن لترقى إلى عنصر مادي يعجّ بالطاقة. الصورة السينمائية لا ترتبط إذاً بـ "الرَيْم"، وإنما بـ "العنصر" و"الترسيخ" والفوتوغرام. وهي علامة ولادتها. وفي المحصلة، لا بدّ من التكلم عن إدراك غازيّ، لا عن إدراك سائل. فإذا انطلقنا من حالة جامدة لا تكون فيها الجزئيات حرّة في تنقلها (في الإدراك الكتلوي أو البشري)، لانتقلنا من ثم إلى حالة سائلة تتجوّل فيها الجزيئات ويندمج بعضها في بعض، ولكننا نصل أخيراً إلى حالة غازيّة يحددها المسار الحرّ لكل جزيء. لعلنا اضطررنا إلى التوغل بحسب فيرتوف إلى كنه المادة وإلى الإدراك الغازي الذي يتجاوز التدفّق.

في الأحوال كلها، ستذهب السينما التجريبية الأميركية أبعد من ذلك، ولأنها قطعت الصلة بالغنائية المائية للمدرسة الفرنسية، فستعترف بتأثير فيرتوف في حيّز كامل من هذه السينما، يجب التوصّل إلى إدراك محض، كما هو في الأشياء أو في المادة، بحيث يغطي التفاعلات الجزيئية. لقد استكشف ستانلي براكاج (Stanley Brakhage) عالماً سيزانياً سبق ظهور البشر، وفجر ذواتنا، بتصويره جميع المشاهد الخضراء التي شاهدها طفل في أحد المروج[20]. وأفقد ميكائيل سنو (Michael Snow) الكاميرا كل مركز، وصوّر التفاعل الشامل للصور التي تتبدل في ما بينها، صوّر وجوهها كافة وأجزاءها كلها (كما في فيلم **المنطقة المركزية**)[21]. أما جوردان بيلسون (Jordan Belson) وكين جاكوبس (Ken Jacobs) فقد انطلقا من الأشكال والحركات الملوّنة إلى القوى الجزيئية أو الذرية (كما في فيلمي **ظاهرة** و**آنذاك**). وعليه، إذا ما كان هناك من ثابت في هذه السينما، فإنه فعلاً بناء حالة غازيّة

---

(20) انظر: Louis Marcorelles, *Eléments pour un nouveau cinéma* (Paris: Unesco, [s. d.]):

«كم من الألوان توجد في حقل يحبو فيه الطفل الذي لا يعي اللون الأخضر؟».

(21) يصوّر سنو «مشهداً فقد إنسانيته» وانعدم فيه كل وجود إنساني، وتُخضع الكاميرا لآلة أوتوماتيكية تعدّل الحركات والزوايا باستمرار. وبذلك يحرّر العين من شرط جمودها النسبي وتبعيتها لعدد من الإحداثيات. انظر: *Cahiers du cinéma*, nº 296 (Janvier, 1979),

ماري كريستين: «عندما تحرّكُ الآلةُ توجّهَ الكاميرا وعندما تضبط الصوت، لا تتمركز عندئذٍ على الرؤية الجبهية للمنظور. فتبقى أحادية العين، ولكننا نتكلم هنا عن عين فارغة وشديدة الحركة».

(*) اعتمد التنقيط في لوحاته بدل الخطّ، وكان أحد ممثلي المدرسة التعبيرية الفرنسية في التصوير (المترجم).

للإدراك، بوسائل شتى. يكون المونتاج وامضاً عندما يتحرر الفوتوغرام من الصورة المتوسطة وعندما يتجاوز اهتزازه الحركة (ونجمت عن ذلك فكرة "الفوتوغرام/ اللقطة" الذي تحدده طريقة العقدة حيث تتكرر سلسلة من الفوتوغرامات، مع فواصل ممكنة تتيح الطباعة الفوقية). ويتم المونتاج الفائق السرعة بإطلاق نقطة الانعكاس أو التبديل (لأن تثبيت الصورة يرتبط بحركية الحامل القصوى، فيتحرّك الفوتوغرام كما لو كان هو العنصر التفاضلي وولّد اللمعان والسرعة). وتتم إعادة التصوير والتسجيل بتحرير كُنه المادة (لأن إعادة التصوير تؤدي إلى تسطيح المكان الذي يتناسج بشكل تنقيطي كما في لوحات جورج بيير سورا[*] (Georges-Pierre Seura) ، بما يتيح التقاط التفاعل بين نقطتين)[22]. لجميع هذه الاعتبارات، ليس الفوتوغرام عودة إلى التصوير الضوئي، ولكنه، طبقاً لعبارة برغسون، الاستحواذ الخلّاق لهذه الصورة "الملتقطة والمسحوبة داخل الأشياء ولكل نقاط المكان". ومن الفوتوغرام إلى الفيديو نشهد بصورة متزايدة تأليف صورة تحددها المعايير الجزيئية.

تتواطأ هذه الطرق جميعها وتتغيّر لتخلق سينما تكون ترتيباً آلياً للصور/ المادة. المهم أن نعرف ما هو الترتيب المناسب للتعبير، لأن إجابة فيرتوف (في المجتمع الشيوعي)، قد فقدت معناها. هل يمكن

---

(22) إن مقالة: P. A. Sitney, ''Le film structurel,'' dans: Noguez, *Cinéma, théorie, lectures*,

تحلّل هذه الملامح جميعها مستندة إلى أهم مخرجي السينما التجريبية الأميركية: ولا سيّما تشكيل «اللقطة/ الفوتوغرام» والعقدة؛ ونرى ذلك في الوميض عند ماركوبولوس (Markopoulos) وكونراد (Conrad) وشاريتس (Sharits)؛ وفي السرعة عند روبرت برير (Robert Breer)، وفي التصوير الحبيبي عند جيهر (Gehr) وجاكوبس (Jacobs) ولاندوف (Landow).

أن تكون الإجابة: المخدرات التي تمثّل المجتمع الأميركي؟ ولكن إذا كانت المخدرات تلعب دوراً في هذا الصدد، فلا يتحقق ذلك إلا بالتجريب الإدراكي الذي تتوخّاه والذي يستطيع أن يتم بوسائل مختلفة كلياً. الحقيقة أننا لن نستطيع أن نطرح مسألة التعبير، إلا عندما نقدر على تحليل الصورة الصوتية بذاتها. إذا أخذنا ببرنامج كاستنيدا (Castaneda) التمهيدي، يفترض في المخدرات **أن تجعل العالم يتوقف**، وأن تطلق إدراك "العمل"، أي أن تُستبدل الإدراكات الحسية - الحركية بإدراكات بصرية وصوتية بحتة؛ أي أن تُظهر الفواصل الجزيئية والفجوات داخل الأصوات والأشكال وحتى داخل الماء؛ وأن ترسم خطوط السرعة في هذا العالم المجمَّد ومن خلال الفجوات الموجودة في العالم[23]. هذا هو برنامج الوضع الثالث للصورة، للصورة الغازيّة، التي تتجاوز الجامد والسائل: أي التوصّل إلى إدراكٍ "آخر"، هو العنصر التكويني لكل إدراك. إن الإدراك/ الكاميرا لا يرقى إلى تحديد شكلي أو مادي، بل إلى تحديد تكويني وتفاضلي. لقد انتقلنا من تحديد واقعي إلى تحديد تكويني للإدراك.

إن فيلم *Bardo Follies* للمخرج لاندوف يختزل في هذا المقام مجمل العملية ويلخّص انتقال الوضع السائل إلى الوضع الغازيّ: "يبدأ الفيلم بصورة مطبوعة بشكل حلقي لامرأة تسبح فوق دولاب نجاة وتسلّم علينا كلما تدور الحلقة دورة كاملة. وبعد عشر دقائق تقريباً (هناك نسخة أقصر)، تظهر الحلقة نفسها مرتين داخل دائرتين لهما خلفية سوداء. ثم تظهر ثلاث دوائر بعد لحظة. تأخذ صورة الفيلم في الحلقات بالاشتعال، فتحدث انتشاراً لعفونة تغلي ويغلب عليها اللون

(23) انظر Castaneda ، وانظر أيضاً Gallimard.

البرتقالي. فتمتلئ الشاشة كلها بالفوتوغرام المشتعل الذي يتحول تدريجياً إلى شيء ضبابي مليء بالحُبيبات. ويوجد فوتوغرام آخر يحترق؛ وتهتز الشاشة كلها بالسيلولويد الذائب. لقد تم الحصول على هذه النتيجة على الأرجح بسلسلة من عمليات التصوير على الشاشة، والمحصّلة أن الشاشة نفسها هي التي تبدو وكأنها تهتز وتشتعل. يحافَظ على توتر الحلقة التي فقدت تزامنها، طيلة هذا المقطع الذي يبدو فيه شريط الفيلم وكأنه يموت. وبعد مدة طويلة تتحول الشاشة إلى فقاعات هوائية في الماء صُوّرت بمنظار له فلاتر ملوّنة، يختلف لونها بين ضلع وآخر من الشاشة. وعندما تُبدَّل مسافة التبئير، تفقد الفقاعات شكلها وتنحلّ متداخلة وتمتزج الفلاتر الملونة ببعضها. وفي النهاية، أي بعد الحلقة الأولى بأربعين دقيقة تقريباً، تصبح الشاشة بيضاء"[24].

(24) P. A. Sitney, "Le film structurel," dans: Noguez, *Cinéma, théorie, lectures*, p. 348.

الفصل السادس

الصورة / الانفعال العاطفي
الوجه والصورة المضّخمة

1)

إن الصورة/ الانفعال العاطفي هي الصورة المضخّمة، والصورة المضخّمة هي الوجه... اقترح إيزنشتاين بألا تكون الصورة المضخّمة صورة عادية فقط، بل بأن تقدّم قراءة انفعالية عاطفية للفيلم كله. وهذا يصحّ بالنسبة للصورة/ الانفعال العاطفي: فهي نوع من الصور وأحد مكوّنات الصور جميعها في آنٍ واحد. ومع ذلك لم ينته كلامنا. فبأي معنى تتطابق الصورة المضخّمة مع الصورة/ الانفعال العاطفي برمتها؟ ولماذا يتطابق الوجه مع الصورة المضخّمة، طالما أن هذه اللقطة تقوم فقط – على ما يبدو – بتكبير الوجه والعديد من الأشياء الأخرى؟ وكيف نستطيع أن نستخلص من الوجه المضخّم أقطاباً قادرة على إرشادنا في تحليل الصورة/ الانفعال العاطفي؟

لننطلق من مثال لا ينطبق بالضبط على الوجه: ساعة جدارية تؤخذ لها صورة مضخّمة عدة مرات. مثل هذه الصورة لها فعلاً قطبان. فمن جهة لها عقربان تحرضهما حركات ميكروية احتمالية على الأقل،

حتى ولو عُرضت لنا مرة واحدة، أو مرات عديدة بفواصل طويلة: يدخل العقربان بالضرورة في سلسلة مكثفة تسجّل تصاعداً نحو...، أو تتأهب للحظة حرجة، أو أنها تحضّر لذروة. من جهة ثانية، لها مينا يشبه سطحاً تقبلياً ساكناً، وهو كناية عن لوحة تقبلية للتسجيل وعن ترقب ساكن: إنها **وحدة عاكسة ومنعكسة.**

إن التعريف البرغسوني للتأثّر يحتفظ تماماً بهاتين السمتين: نزوع حركي على عصب حساس. وبكلام آخر، هما سلسلة من الحركات الميكروية قائمة على لوحة عصبية تقيّد الحركات. حين اضطر جزء من الجسم إلى التضحية بجلّ حركته كي يصبح ركيزة لأعضاء الاستقبال، فإن هذه الأعضاء لا تمتلك من بعد إلا نزعات إلى الحركة أو إلى حركات ميكروية قادرة، بالنسبة إلى عضو بذاته، أو إلى عضو يتفاعل مع عضو آخر، على الدخول في سلاسل مكثّفة. لقد فقد المتحرّك حركته الامتدادية، وأصبحت الحركة حركة تعبير. فهذا المجموع المؤلّف من وحدة عاكسة ساكنة ومن حركات كثيفة معبّرة هو الذي يشكل التأثر. ولكن، أليس الوجه بذاته هو كذلك؟ الوجه هو هذه اللوحة العصبية التي تحمل أعضاءً أخرى والتي ضحّت بجوهر حركيتها الشاملة، والتي تستجمع أو تعبر في الهواء الطلق عن شتى الحركات الصغرى المحلية التي يتركها باقي الجسم مخفيّة بالعادة. وفي كل مرة نكتشف في شيء ما هذين القطبين – أي السطح العاكس والحركات الميكروية الكثيفة – نستطيع القول: عومل هذا الشيء كوجه، لقد "وجِّهَ" أو بالأحرى "سُلّط وجهنا عليه"، فحدجنا بدوره وتطلّع إلينا... حتى إذا كان هذا الشيء لا يشبه وجهاً. هكذا تكون الصورة المضخّمة لساعة الحائط بالنسبة

للوجه ذاته، لن نقول إن الصورة المضخمة تعامله بطريقة ما وتخضعه لمعالجة ما: لا توجد لقطة وجهية مضخّمة، لأن الوجه بذاته هو لقطة مضخّمة، ولأن اللقطة المضخّمة هي بذاتها وجه، وكلتاهما تشكّلان التأثر والصورة/ التأثير العاطفي.

في فن الرسم، عوّدتنا تقنيات الصورة على قطبي الوجه هذين. فتارة يتناول الرسام الوجه كاستدارة لها خطّ محيط يرسم الأنف والفم وأطراف الأجفان، وحتى اللحية والقلنسوة: فهي مساحة لتشكيل الوجه. وطوراً، يرسم على العكس من ذلك، خطوطاً مبعثرة مأخوذة من كتلة، خطوطاً مجزوءة ومكسّرة تشير هنا إلى اختلاج الشفتين وبريق البصر وتؤدّي إلى مادة عصيّة نوعاً ما على الاستدارة: إنها خطوط خاصة بالوجهية[1]. وليس من قبيل الصدفة أن يظهر التأثّر بملمحين من ملامح المفاهيم الكبرى للشغف الذي تحفل به الفلسفة والرسم في آنٍ واحد، وهذا ما يسميه ديكارت ولي بران (Le Brun) بـ **"الإعجاب"** ويسجّل حدّاً أدنى من الحركة لحدّ أعظمي من الوحدة العاكسة والمنعكسة على الوجه؛ وهذا ما نسميه **"رغبة"**، فهي لا تنفصل عن الإغراءات والتحريضات الصغرى التي تؤلّف سلسلة مكثّفة يعبّر عنها الوجه. ليس مهماً جداً أن يعتبر بعضهم الإعجاب كأصل للشغف في حين أن البعض الآخر يضع الرغبة أو القلق في المقام الأول، لأن عدم الحركة بالذات يفترض التحييد المتبادل للحركات الميكروية المناسبة. فبدلاً من التكلّم

---

(1) بالنسبة لتقنيتي البورترية، انظر: Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, traduit par Claire et Marcel Raymond (Paris: Garllimard, [s. d.]), pp. 43- 44.

عن أصل حصري، يجب التكلّم عن قطبين يتغلّب أحدهما أحياناً على الآخر ويظهر نقياً تقريباً، وأحياناً يختلط القطبان في هذا الاتجاه أو ذاك.

أمام وجه من الوجوه، يتبادر نوعان من الأسئلة تبعاً للظروف: في ماذا تفكر؟ أو: ما الذي دهاك، ما بك، بماذا تحسّ أو تشعر؟ تارة يفكّر الوجه في شيء، ويركّز على موضوع، وهذا هو معنى الإعجاب أو الدهشة الذي تحمله الكلمة الإنجليزية (Wonder) انشداه. عندما يفكر الوجه في شيء، يفكر أساساً في استدارته المحيطة، وفي وحدته العاكسة التي ترفع إليها الأجزاء جميعها. فعلى العكس، يعاني الوجه من شيء ويشعر به أحياناً، حينئذٍ تتجلّى قيمته في السلسلة المكثّفة التي تبلغها أجزاؤه تباعاً لتصل إلى ذروتها، فيأخذ كل جزء نوعاً من الاستقلالية المؤقّتة. هنا نتعرّف على نوعين من الصور المضخّمة، مُهر أحدهما باسم غريفيث، والآخر باسم إيزنشتاين. شهيرة هي الصور المضخّمة التي أنجزها غريفيث ونظّم فيها كل شيء بحيث تُركّز الاستدارة الصافية واللطيفة على وجه نسائي (ولا سيّما عندما تبرز حدقة العين): امرأة شابة تفكّر في زوجها، في فيلم **إينوخ آردِن**. ولكن الوجه الجميل لأحد الكهنة الأرثوذوكس، في فيلم **الخط العام** لإيزنشتاين، يتلاشى لصالح نظرة ماكرة تتماشى مع قفاه الضيق وشحمة أذنه الضخمة: كأن الملامح الوجهية قد أفلتت من الاستدارة ونمّت عن الضغينة التي يشعر بها الكاهن.

لن يداخلنا الاعتقاد بأن القطب الأول يقتصر على المشاعر الرقيقة، وأن القطب الثاني على الأهواء السوداء. سنتذكّر مثلاً أن ديكارت

اعتبر الاحتقار كحالة خاصة من حالات "الإعجاب"[2]. فمن جهة نرى أن هناك نوايا خبيثة عاكسة، وأن هناك أشياء مروعة وأشكالاً من اليأس معكوسة، حتى عند النساء الشابات في أفلام غريفيث وستروهايم، وخصوصاً عندهن. ومن جهة أخرى نجد أن هناك سلاسل كثيفة يتجلّى فيها الحب والحنان. وأكثر من ذلك، كل جانب منهما يجمع حالات وجوه هي نفسها متباينة. يستطيع جانب **الانشداه** أن يلمّ بوجه عديم التأثر مستغرق في تفكير إجرامي ملغز؛ ولكنه يستطيع أيضاً أن يستحوذ على وجه يافع وفضولي تعتلج فيه حركات صغيرة بحيث تذوب وتتحيّد (كما في فيلم **الإمبراطورة الحمراء** لسترينبرغ (Strenberg)؛ فعندما كانت صبية كانت تنظر في الاتجاهات كافة وتُدهش لكل شيء، لمّا اقتادها المندوبون الروس). أما الجانب الآخر فليس أقل تنوّعاً بحسب السلاسل ذات الصلة.

أين هو معيار التمايز إذاً؟ فعلاً نجد أنفسنا أمام وجه مكثّف، كلما أفلتت الملامح من إطارها، وكلما راحت تعمل لحسابها وشكلت سلسلة مستقلة تسعى إلى حدّ أو تجتاز عتبة: سلسلة صعودية للغضب أو، كما قال إيزنشتاين، "خط صاعد من الحزن" (كما في فيلم **المدرّعة بوتمكين**). لذا فإن هذا الجانب السلسلي يتجلّى بشكل أفضل من طريق

---

(2) Descartes, *Les passions de l'âme*, p. 54:

«إلى الإعجاب ينضاف التقدير أو الازدراء، حسبما نعجَب بضخامة الشيء أو بصغره». حول مفهوم الإعجاب، عند ديكارت والرسام لي بران، يجب الرجوع إلى التحليل الرائع الذي قدّمه هنري سوشون (Henri Souchon) في مجلة *Etudes philosophiques*, I, 1980.

وجوه متزامنة أو متعاقبة عديدة، مع أن وجهاً واحداً قد يكفي إنْ سَلسَلَ أعضاءه وملامحه المختلفة. وهنا تكشف السلسلة المكثّفة عن وظيفتها، أي الانتقال من صفة إلى أخرى، والتوصّل إلى صفة جديدة. إنتاج كيفية جديدة، إحداث قفزة نوعية، هذا ما توخّاه إيزنشتاين من اللقطة المضخّمة: ننتقل من الكاهن بصفته رجل الله إلى الكاهن الذي يستغلّ الفلاحين، ومن غضب البحارة إلى الانفجار الثوري، ومن الحجر إلى الصرخة، كما في الوضعيات الثلاث للأسود المرمرية ("وزأرت الحجارة...").

على النقيض من ذلك، نحن أمام وجه تأمّلي عاكس، ما دامت خطوطه قد ظلت مجمّعة تحت سيطرة فكرة ثابتة أو رهيبة، ولكنها ثابتة ومن دون صيرورة، فكرة خالدة نوعاً ما. في فيلم **الزنبقة المحطّمة** لغريفيث، تحافظ الفتاة المعذّبة على وجه متحجّر بدا حتى في الموت وكأنه يفكّر ويسأل لماذا، في حين أن الصيني العاشق، من جهته يحتفظ على وجهه بسيماء الذهول الناجم عن تعاطيه الأفيون، وبالتفكير في بوذا. في هذه الحالة، صحيح أن الوجه الساهم يبدو وكأنه أقل إقداماً من الوجه الآخر. ذلك أن العلاقة بين الوجه وبين ما يفكّر فيه، هي علاقة اعتباطية. أن تفكّر زوجة شابة عند غريفيث في زوجها، هو ما لا نستطيع أن نعرفه إلا لأننا نرى فوراً بعد ذلك صورة الزوج: كان يجب علينا الانتظار، وتبدو العلاقة هنا علاقة ترابطية. قد يكون من المؤكد أن يقلب النظام وأن يبدأ بلقطة مقرّبة تدلنا على فكرة الوجه الوشيكة: ففي فيلم **لولو** للمخرج الألماني جورج فيلهلم بابست، تحضّرنا اللقطة المكبّرة للسكين للفكرة

الرهيبة التي تعتمل في رأس جاك باقرُ البطون (أو في فيلم **القاتل يسكن في الطابق 21** (*L'assassin habite au 21*) للمخرج الفرنسي هنري جورج كلوزو (Henri - Georges Clouzot)، وفيه تُفهمنا مجموعات تنتقل إلى ثلاثة أشياء أن البطلة بدأت تفكّر في الرقم 3 كمفتاح للسر). ومع ذلك ما زلنا بالتالي لم نصل إلى أغوار الوجه المنكب على التفكير. لا شكّ أن التفكير الذهني هو العملية التي بها نفكّر في شيء، ولكنها من الناحية السينمائية تترافق مع تفكير أكثر جذرية يعبّر عن صفة خالصة تشترك فيها أشياء عديدة متباينة (شيء يحملها، جسم يعاني منها، فكرة تمثّلها، وجه يمتلك تلك الفكرة...). إن الوجوه الساهمة للنساء الشابات عند غريفيث تستطيع أن تعبّر عن البياض، بياض ندفة الثلج العالقة فوق هدب العين، البياض الروحي لبراءة داخلية، البياض المتلاشي من انحطاط أخلاقي، البياض العدائي الجارح للجليد الذي ستهيم فوقه البطلة (كما في فيلم **عبر العاصفة** (*Way down east*)). وفي فيلم **نساء عاشقات** استطاع كين راسل (Ken Rassel) أن يستغل السمة المشتركة لوجه مقطب ولعقم داخلي وبرودة موميائية. باختصار، لا يكتفي الوجه الساهم بالتفكير في شيء ما. وكما أن الوجه التكثيفي يعبّر عن قوة خالصة، أي أنه يتحدد بسلسلة تنقلنا من مزيّة إلى أخرى، كذلك الوجه المفكر يعبّر عن مزِيّة خالصة، أي عن "شيء" مشترك لأشياء عديدة ذات طبيعة مختلفة. بناءً على ذلك، بوسعنا رسم جدول مكوّن من قطبين:

عصب حسّاس	ميل حركي
لوحة استقبال لا تتحرّك	حركات ميكروية معبّرة
حواف محدّدة للوجه	ملامح وجهية
وحدة عاكسة	سلسلة مكثفة
إنشداه (إعجاب، ذهول)	رغبة (حب/ ضغينة)
مزِيّة	قوة
تعبير عن مزِيّة مشتركة لأشياء عديدة متباينة	تعبير عن قوة تنتقل من مزية إلى أخرى

(2

إن فيلم **لولو** لبابست يظهر كيف يتم الانتقال من قطب لآخر في لقطة قصيرة نسبياً: في البداية يكون وجها جاك ولولو مسترخيين وباسمين وحالمين ومنشدهين؛ بعد ذلك يلمح جاك السكين من خلف كتف لولو ويدخل في خضم هلع متزايد ("الخوف يبلغ الأوج... حدقتا عينيه تتسعان أكثر فأكثر... يلهث الرجل من الهلع")؛ أخيراً يسترخي وجه جاك، ويرضى جاك بقدره ويفكر الآن في الموت كصفة مشتركة لقناعه كقاتل، ولقابلية الضحية ونداء السكين الذي لا يقاوَم ("نصل السكين يلمع...")[3].

أجل، إن أحد هذين القطبين يتغلّب لدى هذا المخرج أو ذاك، ولكن ذلك يتم دائماً بطريقة معقّدة لا نصدّقها في البداية. لقد كتب

(3) انظر: G. W. Pabst, *Pandora's Box*, Classic film scripts (London: Lorrimer, [s. d.]), pp. 133-135.

إيزنشتاين نصّاً شهيراً مطلعه: "غلّاية الماء التي بدأت.." (قال: تتذكرون هنا عبارة لديكنز، وتتذكرون أيضاً لقطة مكبّرة لغريفيث عن الغلّاية التي تنظر إلينا)[4]. في هذا النص يحلّل اختلافه عن غريفيث من ناحية اللقطة المكبّرة أو الصورة/ الانفعال العاطفي. قال: إن اللقطة المكبّرة عند غريفيث هي لقطة ذاتية فقط، أي أنها تتعلّق بظروف المشاهَدة لدى المُشاهد، وأنها تبقى منفصلة أو استباقية. في حين أن لقطاته المكبرة، أي لقطات إيزنشتاين، هي ذائبة وموضوعية وجدلية، لأنها تنتج مزية جديدة وتقوم بقفزة نوعية. نستذكر على الفور ثنائية الوجه العاكس والوجه التكثيفي، وصحيح أن غريفيث فضّل أحدهما، بينما فضّل إيزنشتاين الآخر. ومع ذلك يبقى تحليل إيزنشتاين شديد الاختزال، أو بالأحرى متحيّزاً. فعنده نجد أيضاً وجوهاً إحاطية قوية التفكير: وجه القيصرة أناستاسيا عندما شعرت بدنو أجلها؛ وجه ألكسندر نيفسكي الساهم بامتياز. وعند غريفيث خصوصاً نجد سلاسل تكثيفية: فعلى وجه واحد، وفي ذهول وهلع عام، نرى أن الحزن والخوف يصعدان ويشوبان شتّى التقاطيع (كما في فيلمي **قلوب العالم** و**الزنبقة المحطّمة**)؛ ونرى ذلك على وجوه عديدة عندما تأتي اللقطات المكبّرة للمقاتلين لتخلق إيقاع المعركة برمتها (كما في فيلم **مولد أمّة**).

صحيح أن هذه الوجوه المتباينة لدى غريفيث لا تتعاقب فوراً، ولكن لقطاتها المكبرة تتناوب مع لقطات المجموع، طبقاً لبنية ثنائية

(4) انظر: Sergei Eisenstein, *Film form* (New York: Meridian Books, [s. d.]), pp. 195 sq.

عزيزة على قلبه (عام/ خاص، جماعي/ فردي)[5]. بهذا المعنى لا تقوم جِدّة إيزنشتاين على أنه ابتكر الوجه المكثف، ولا على تأليفه السلسلة التكثيفية باللجوء إلى وجوه عديدة وإلى لقطات مقربة عديدة؛ بل لأنه استحدث سلاسل تكثيفية مدمجة ومستمرة تتجاوز كل بنية ثنائية وتتخطى ثنائية الجماعي والفردي. لقد بلغتْ بالأحرى واقعاً جديداً يمكن أن نسميه "الفردي المقسوم" الذي يوفّق مباشرة بين التفكير الجماعي الهائل وبين الانفعالات الخاصة بكل فرد، ويعبّر أخيراً عن وحدة القوة والنوعية.

يبدو أن المخرج يفضّل باستمرار واحداً من هذين القطبين: الوجه العاكس والوجه التكثيفي، ولكنه يتيح لنفسه الالتحاق بالقطب الآخر. في هذا الصدد، نريد أن نقيم وزناً لثنائي آخر؛ ثنائي التعبيرية والتجريد الغنائي. من المؤكّد أن التعبيرية لا تقل تجريداً عن الغنائية. ولكن الطريق إليهما ليس نفسه إطلاقاً. فالتعبيرية هي في الأساس المراوحة المكثّفة بين المضيء والمعتم وبين الديجور. ومزيجهما يشبه تلك القوة التي تُسقط الأشخاص في الثقب الأسود أو تصعدهم إلى النور. وهذا المزيج يشكّل سلسلة، إما أن تتعاقب فيه الأخاديد والحزوز وإما أن تتكثّف فيه صعوداً أو نزولاً جميع درجات الظل التي تصلح كألوان. إن الوجه التعبيري يركّز على السلسلة الكثيفة في ظل هذا الملمح أو ذاك اللذين يخلخلان استدارة الوجه ويطيحان بقسماته. وهكذا يشارك الوجه في

Jacques Fieschi, “Griffith le précurseur,” *Cinématographe,* nº 24 (5) (Février 1977), p. 10.

(كرّست هذه المجلة عددين من أعدادها للقطة المقربة، هما العددان 24 و25 مع دراسات حول غريفيث وإيزنشتاين وستيرنبرغ وبرغمان).

الحياة اللاعضوية للأشياء كقطب أول للتعبيرية. فنرى وجهاً مخدّداً محززاً سقط في شبكة ضاغطة نوعاً ما، وصار أشبه بمشربية أو بنار أو بأوراق شجر أو بشمس تخترق الغابة. نرى وجهاً ضبابياً مدخناً يحيط به وشاح كثيف نوعاً ما. نرى وجه أتيلا [ملك قبائل الهون] المدلهم والمتغضّن في فيلم **النيبيلونغن** لفريتز لانغ. ولكن في غمرة التركيز أو في الحدّ الأقصى من السلسلة، سيقال إن الوجه يُرَدّ إلى النور الذي لا ينقسم أو إلى الهالة البيضاء التي تحيط بشخصية كريميهيلد(*) (Kriem-hilde). يستعيد الوجه استدارته وينتقل إلى القطب الآخر، أي إلى حياة الروح أو إلى الحياة الروحية غير النفسية. إن الانعكاسات المحمرّة التي رافقت سلسلة درجات الظل تجتمع وتشكّل هالة حول الوجه الذي صار متألقاً ومشعاً ولامعاً ونورانياً. ويخرج اللمعان من الظلمة، ويتم الانتقال من التكثيف إلى الانعكاس. صحيح أن هذه العملية يمكنها أن تكون عملية الشيطان المتسربل بصورة حزينة لشيطان يعكس الظلمات داخل حلقة نارية متأجّجة تشتعل فيها الحياة اللاعضوية للأشياء (كما نشاهد ذلك عند شيطان فيلم **غولم** لفيغنير أو فيلم **فاوست** لمورناو). ولكن هذه العملية قد تكون عملية إلهية عندما تعكس الروح ذاتها متخذة شكل غريتشين (Gretchen) التي تم إنقاذها بفضل أضحية عظيمة، إنها هيولى أو فوتوغرام تشتعل بذاتها إلى الأبد، بارتقائها إلى الحياة النورانية الداخلية (هذا ما نراه عند مورناو أيضاً وعند شخصية إلّن في فيلم **نوسفيراتو**، أو حتى عند شخصية إندريه في فيلم **الشفق**).

(*) وتسمّى أيضاً غودرون (Gudrún) في الأساطير الجرمانيّة، وهي أهم شخصية نسائية في فيلم النيبيلونغن: انتقام كرييمهيلد الذي أخرجه فريتز لانغ عام 1924 (المترجم).

ويعمل التجريد الغنائي عند ستيرنبرغ (Sternberg) بطريقة مغايرة. ليس ستيرنبرغ أقل غوتيّة (نسبة إلى غوته) من التعبيريين، ولكنه تأثر في جانب آخر بغوته. إنه الجانب الآخر من نظرية الألوان: لم تعد هناك علاقة بين النور والظلمة، بل بينه وبين الشفاف والشفيف والأبيض. الكتاب المترجم إلى الفرنسية كان يحمل عنوان **ذكريات عارض للظلال** (*Souvenirs d'un montreur d'ombres*) ، في حين أنه في الحقيقة **دعابات في محل صيني لتنظيف الثياب** (*Drôleries dans une blanchisserie chinoise*). كل شيء يحدث بين النور واللون الأبيض. وتكمن عبقرية ستيرنبرغ في أنه أنجز العبارة الرائعة لغوته الذي قال: "بين الشفافية والكمود الأبيض، يوجد عدد لا يحصى من درجات التشوّش (...). نستطيع أن نطلق كلمة أبيض على اللمعان الكامد للشفاف الصافي"[6]. ذلك أن الأبيض، بالنسبة لستيرنبرغ هو الذي يقتطع أولاً حيزاً ملائماً للون الساطع. وفي هذا الحيز تُسجَّل لقطة مقرّبة للوجه تعكس الضوء. ينطلق ستيرنبرغ إذاً من الوجه الانعكاسي أو الكيفي. في فيلم **الإمبراطورة الحمراء** نرى أولاً الوجه الأبيض المشدوه للفتاة الذي يسجّل استدارته في الحيز الضيق المحتجز بين جدار أبيض والباب الأبيض الذي أغلقته. ولكن في ما بعد، بعد أن تلد ابنها، يُحتجز وجه المرأة الشابة بين أبيض الستارة وأبيض المخدة وشراشف السرير الذي ترقد فوقه، وصولاً إلى الصورة المذهلة التي لم يعد الوجه يبدو فيها إلا كتطريز هندسي للستارة. ذلك أن الحيز الأبيض نفسه يحاط ويكرَّر بستارة أو بشبكة منضّدة تعطيه حجماً، أو تعطيه عمقاً رقيقاً، كما

---

(6) Johann Wolfgang Goethe, *Théorie des couleurs* (Paris: Edition Triade, [s. d.]), p. 495.

يُقال في علم المحيطات (أو في فن الرسم). إن سترينبرغ له إطلاع واسع وعملي على الكتان والتيل والموسلين والدانتيلا: ويستخلص منها كافة مصادر البياض على البياض الذي في داخله يعكس النور. بالنسبة لفيلم **سيرة أنْهاتان**، الذي حلّل كلود أولييه فيه اختزال المكان بواسطة التجريد، وضغط المكان بوسائل مصطنعة، مما يحدّد حقلاً عملياتياً يدفعنا إلى إلغاء العالم بأسره لنصل إلى وجه امرأة خالص[7]. فبين بياض الستارة وبياض الخلفية، يصبح الوجه أشبه بسمكة، ومن الممكن أن يفقد حوافه فيتحول إلى وجه ضبابي وإلى "صورة مهتزة"، من دون أن يفقد شيئاً من قدرته العاكسة. وهنا نصل إلى أجواء أحواض السمك، كما نشاهد ذلك عند المخرج الأميركي فرانك بورزاج (Frank Borzage)، وهو من أنصار هذا التجريد الغنائي. إن الشبكات والستائر لدى ستيرنبرغ تتمايز إذاً كثيراً عن الستائر والشبكات لدى التعبيريين، وتتمايز ضبابياته عن المضيء - المعتم عندهم.

ليس الصراع بين النور والظلمة هو ما يمثّل معارضة ستيرنبرغ للتعبيرية، بل مغامرة النور مع البياض. لن نستنتج من ذلك أن ستيرنبرغ تمسّك بالكيفية البحتة وبوجهها العاكس، وأنه رفض القوى والتركّزات الشديدة. في صفحات جميلة، بيّن أولييه أن الحيز الأبيض كلما يكون مغلقاً وضئيلاً، كلما يكون هشاً ومفتوحاً على احتمالات خارجية. وكما ورد في فيلم *Shangi Gesture* "كل شيء يمكن أن يحدث في أي وقت". كل شيء ممكن... سكين يقطع الشبكة، قطعة حديد محمّاة تثقب الستارة، خنجر يخترق الحاجز الورقي. العالم المغلق سيمرّ عبر

(7) Claude Ollier, *Souvenirs écran,* Cahiers du Cinéma (Paris: Gallimard, 1981), pp. 274-295.

سلاسل مكثّفة بحسب أشعة الضوء والأشخاص والأشياء التي تخترقه. إن التأثّر مصنوع من هذين العنصرين: الصلاحية المؤكدة لحيّز أبيض، ولكن أيضاً الاحتمالية الشديدة لما سيحدث فيه.

أجل، لا يمكننا القول إن ستيرنبرغ يجهل الظلال وتدرّجاتها التي تفضي إلى الظلال. فهو فقط ينطلق من القطب الآخر، أو من الانعكاس الخالص. فمنذ أن أخرج فيلم **أرصفة نيويورك**، صارت الأدخنة لدى ستيرنبرغ كوامد بيضاء ليست الظلال إلا نتيجة لها: لقد فكّر بصورة مبكرة جداً في ما يريد. ولاحقاً، حتى في فيلم **ماكاو** حيث الشبكات والستائر والصينيون أيضاً تعبر ويعبرون إلى الظل، يبقى الحيّز محدداً وموزّعاً بسبب الطقمين الأبيضين اللذين يلبسهما البطلان. ذلك أن الظلمة، بالنسبة لستيرنبرغ، لا توجد بذاتها: إنها تحدّد المكان الذي ينتهي إليه النور فقط. والظلّ ليس مزيجاً، بل هو نتيجة فقط، لا نستطيع فصلها عن مقدماتها. ما هي تلك المقدمات؟ إنها الحيّز الشفّاف، والشفيف والأبيض الذي حدّدناه للتو. يحتفظ حيّز كهذا على تمكّنه من عكس النور، ولكنه يستطيع أيضاً أن يعكسه بحرفه الأشعة التي تخترقه. فالوجه الموجود في هذا الحيز يعكس إذن جزءاً من النور، ولكنه يحرف جزءاً آخر منه. فيتحوّل من وجه عاكس إلى وجه مكثّف. وهنا يوجد شيء فريد في تاريخ اللقطة المقربة. إن اللقطة المقربة الكلاسيكية تضمن انعكاساً جزئياً، إذا ما نظر الوجه في اتجاه مختلف عن اتجاه الكاميرا، وترغم المشاهد على أن يشرئبَّ باتجاه الشاشة. لقد عرفنا أيضاً "نظرات/ كاميرا" جميلة جداً، كما في فيلم **مونيكا** للمخرج السويدي إنغمار بيرغمان (In-gmar Bergman)، قدّمت انعكاساً كلياً ومنحت اللقطة المقربة خلفية

خاصة بها. ولكن يبدو أن ستيرنبرغ هو الوحيد الذي ضاعف الانعكاس الجزئي لانحراف الأشعة، بفضل البيئة الشفيفة التي استطاع بناءها. تكلم مارسيل بروست عن الستائر البيضاء التي "لا يؤدي تثبيتها إلا إلى حرف كبير للشعاع المركزي والسجين الذي يخترقها". وفي الوقت الذي تكشف فيه الأشعة الضوئية انحرافاً في المكان، يتعرّض الوجه - أي الصورة/ الانفعال العاطفي - لنقلات في المكان ولزيادات في العمق الضحل ولتعتيمات تصيب الحواف، ويدخل في سلسلة تكثيفية حسبما ينزل الوجه نحو الحافة المعتمة، أو تنزلق الحافة نحو الوجه المضيء. إن اللقطات المقربة في فيلم **شنغهاي إكسبريس** تشكّل سلسلة مدهشة من التبدّلات الطارئة على حواف الوجه. وهذا يختلف عن التعبيرية في ما يتعلق بما سبق تاريخ اللون: فبدلاً من نور يخرج من تدرجات الظل عبر تراكم اللون الأحمر وانتشار اللمعان، نحصل على نور يخلق درجات ظل أزرق يجعل اللمعان يدخل في هذا الظل (ففي فيلم *Shangaï Gesture*، نرى أن الظلال تؤثّر في منطقة العينين في الوجه)[8]. وربما حصل ستيرنبرغ على نتائج مشابهة لما حصلت عليه التعبيرية، كما في فيلم **الملاك الأزرق**؛ ولكن ذلك حصل بشكل موارب، وبوسائل مختلفة تماماً، ولا سيّما أن انكسار الأشعة أقرب ما يكون من تعبيرية يبقى فيها الظل دائماً كنتيجة. لم يكن هذا الأمر محاكاة ساخرة للتعبيرية، بل كان في أغلب الأحيان تنافساً معها، أي تحقيقاً للنتائج ذاتها عبر مبادئ متعارضة.

(8) انظر: Josef von Sternberg, *Souvenirs d'un montreur d'ombres*, traduit de l'américain par Magdeleine Paz (Paris : R. Laffont, 1966), ch. XII, وفيه يعرض ستيرنبرغ نظريته حول الضوء. ونشرت *Les cahiers du cinéma*, n° 63 (October, 1956) صيغة أكثر اكتمالاً لهذا النص، ووضعت لها عنواناً مقتبساً من غوته *Plus de lumière*.

3)

لقد رأينا قطبي التأثر، وهما القوة والكيفية، ورأينا كيف ينتقل الوجه من إحداهما إلى الأخرى تبعاً للحالة التي هو فيها. في هذا الصدد، ما يشوب تمامية اللقطة المقربة هو الفكرة القائلة بأن هذه اللقطة تقدّم لنا موضوعاً مجتزأ ومنفصلاً ومنتزعاً من مجموع هي جزء منه. ويجد التحليل النفسي والألسنية فيه أرضية خصبة، لأن هذا التحليل يرى أنه يكتشف في الصورة بنية اللاوعي (عقدة الخصاء)، ولأن الألسنية تجد فيه طريقة لتشكيل اللغة (عبر المجاز المرسل، والجزء من أجل الكل). وعندما يقبل النقاد بفكرة الموضوع الجزئي، يرون في اللقطة المقرّبة علامة التفتت أو القطع، ظناً من بعضهم أنه يجب التوفيق بين هذه الفكرة وبين استمرارية الفيلم، ومن بعضهم الآخر ممن يرون، أنها على العكس، تعرب عن انقطاع فيلمي كبير. ولكن اللقطة المقربة، في الواقع، والوجه في هذه اللقطة، لا علاقة لها البتّة بموضوع جزئي (إلا في حالة سنراها لاحقاً). فكما بيّن ذلك بالاز (Balazs) بكل دقّة، لا تنتزع اللقطة المقربة موضوعها من مجموع يشكّل هذا الموضوع جزءاً منه، ولكن الأمر المختلف تماماً هو **أنها تجرده من عوالقه الزمكانية كلها،** أي أنها ترقى به إلى حالة الجوهر. ليست اللقطة المقربة تضخيماً، وإن انطوت على تغيّر في البعد فإنه تغيّر مطلق. إنها تبدّل في الحركة لا ينقطع كي يصبح تعبيراً: "إن التعبير عن وجه بمفرده هو كليّة معقولة بذاتها، وليس لنا ما نضيفه إليه من خلال التفكير، لا في ما يتعلق بالمكان ولا بالزمان. فعندما يكون الوجه الذي رأيناه لتوّنا وسط حشد من الناس منفصلاً عن بيئته ومعروضاً بشكل بارز، فكأننا فجأة نجد أنفسنا في مواجهته. وإن سبق

ورأيناه في ردهة واسعة، فإننا نكفّ عن التفكير في هذه الردهة عندما نتفحص الوجه الذي نشاهده في لقطة مقربة. ذلك أن التعبير البادي على الوجه ومعنى هذا التعبير ليس لهما أية علاقة أو صلة بالمكان. أمام وجه معزول لا ندرك المكان. يلغى إحساسنا بالمكان. فينفتح أمامنا بُعدٌ لنظام آخر"[9]. هذا ما اقترحه إيبستين عندما قال: هذا الوجه لشخص جبان راح يهرب، عندما نراه في لقطة مقربة، نرى فيه الجبن مشخّصاً، نرى "الشعور/ الشيء"، نرى الماهية[10]. إنْ صح أن الصورة السينمائية هي دائماً خارج مكانها، فلأن الصورة/ الانفعال العاطفي منتزعة من مكانها الخاص بها. وعندما كان إيزنشتاين ينتقد السينمائيين الآخرين من أمثال غريفيث ودوفجنكو، فلأنه لامهم على إخفاقهم أحياناً في لقطاتهم المقربة، لأنهم ربطوها بالحيثيات الزمكانية الخاصة بمكان معيّن وببرهة معيّنة، ولم يصلوا إلى ما يسمى بالعنصر "الشجني"، المعرب عنه في الوجه أو في التأثر العاطفي[11].

الغريب في الأمر أن بالاز رفض في اللقطات المقرّبة الأخرى ما ارتضاه بالنسبة للوجه: فلا بدَّ ليد أو لقسم من الجسم أو لشيء أن يبقى داخل المكان، ولن تصبح إذاً لقطات مقربة إلا بصفتها مواضيع جزئية. وهذا يمثّل تنكراً لثبات اللقطة المقربة عبر تنوّعاتها، وتنكّراً لقدرة أي

---

(9) Balzac, *Le cinéma* (Paris: Payot, [s. d.]), p. 57.

(10) Epstein, *Ecrits,* I (Paris: Seghers, [s. d.]), pp. 146-147.

(11) Eisenstein, *Film Form,* pp. 241-242,

ومن جهة أخرى، يُظهر إيزنشتاين أن ما يتجاوز حدود الزمكان، يجب ألا يعتبر «متجاوزاً حدود التاريخ» انظر: Sergei Eisenstein, *La non-indifférente nature*, traduit par Luda et Jean Schnitzer, 10-18 (Paris: Union Générale D'éditions, [s. d.]), I, pp. 391-393.

موضوع على التعبير. أولاً، هناك عدد كبير من اللقطات المقرّبة للوجه: أحياناً لمحيط الوجه وأحياناً أخرى لقسماته؛ وتارة هي لوجه وحيد، وطوراً لوجوه عديدة؛ ومرة بالتتابع ومرة أخرى بالتزامن. وتستطيع هذه اللقطات أن تتضمن خلفية، وخصوصاً عندما يعمق المجال. ولكن اللقطة المقربة تحافظ في الحالات جميعها على الاستطاعة ذاتها، أي على انتزاع الصورة من الحيثيات الزمكانية كي تُبرر التأثير الصرف كتأثير معبّر عنه. وحتى المكان الموجود أيضاً في العمق يفقد حيثياته، ويغدو "مكاناً لا على التعيين" (وهذا يخفّف من اعتراض إيزنشتاين). إن تقسيمة من تقسيمات الوجه هي لقطة مقربة شأنها شأن الوجه بكامله. وهي فقط قطب آخر للوجه، وتعبّر التقسيمة عن تكثيف عالٍ بقدر ما يعبّر الوجه الكامل عن كيفية. فلا نستطيع قطعاً أن نمايز بين اللقطات المقرّبة واللقطات المقرّبة بامتياز أو اللقطات الاعتراضية (Inserts) التي لا تُظهر إلا جزءاً من الوجه. وفي العديد من الحالات، لا يسعنا أن نميّز كثيراً بين اللقطات المتقاربة، وهي أميركية، واللقطات المقرّبة. ولماذا سيكون جزء من الجسم، كالذقن والمعدة أو البطن، أكثر جزئية وأكثر زمكانية وأكثر تعبيراً من تقسيمة وجهية مكثّفة أو من وجه انعكاسي كامل؟ هذا ما حدث في سلسلة الكولاك(*) البدناء في فيلم **الخط العام** لإيزنشتاين. ولماذا لا تقوى الأشياء عن التعبير؟ تمارس الأشياء تأثيرات. السكين "الحاد" و"القاطع" و"النافذ" لجاك باقِر البطون يمارس تأثيراً، شأنه شأن

(*) الكولاك هو مزارع روسي ثري (المترجم).

الرعب الذي يستحوذ على قسمته، وشأن الاستسلام الذي يهيمن أخيراً على كل وجهة. كان الفلاسفة الرواقيون يثبتون الأشياء وأفعالها وردود أفعالها: أي الجانب القاطع من السكين...

إن التأثّر العاطفي هو الجوهر، أي أنه القوة أو الكيفية. وهو موضع تعبير: ذلك أنه لا يوجد مستقلاً عن شيء يعبّر عنه، مع أنه مختلف عنه تماماً. ما يعبّر عنه هو الوجه أو ما يعادل الوجه (شيء محوّل إلى وجه)، لا بل هو اقتراح، كما سنراه لاحقاً. نطلق كلمة "أيقونة" على مجمل ما يعبَّر عنه ويقوله عن التأثر العاطفي والوجه. توجد إذناً أيقونات لقسمات الوجه ولمحيطه، ولكلّ أيقونة هناك بالأحرى قطبان: وهذه هي علاقة التركيب الثنائي القطب للصورة/ الانفعال العاطفي. والصورة/ الانفعال؛ هذه هي القوة والكيفية المعتبرتان لذاتهما بصفتهما مفصحَتين. ومن المؤكد أن القِوى والكيفيات تستطيع أن توجد على نحو مختلف: عندما تتحول إلى فعل وتتجسّد في أحوال الأشياء. وتتضمّن حالة الأشياء مكاناً وزماناً محددين وحيثيات زمكانية وأشياء وأشخاصاً وارتباطات حقيقية بين هذه المعطيات كافة. في حالة الأشياء المفعِّلة، تصبح الكيفية "ميزة" شيء من الأشياء، وتغدو القوة فعلاً أو ولعاً، ويصير التأثر إحساساً وشعوراً وانفعالاً، لا بل دافعاً عند شخص من الأشخاص، ويصبح الوجه طابعاً أو قناعاً للشخص (ومن هذه الزاوية فقط يمكن أن توجد تعابير كاذبة). ولكننا لن نكون من ثمّ في مجال الصورة/ الفعل. أما الصورة/ العاطفة من جهتها فهي مجردة من الحيثيات الزمكانية التي قد تردّها إلى حالة الأشياء، وتجرّد وجه الشخص الذي تنتسب إليه في حالة الأشياء.

إن تشارلز ساندرز بيرس، الذي بيّنا أهميته القصوى في ما يتعلق بكل تصنيف للصور والعلامات، كان يميز بين نوعين من الصور سمّاهما: "صوراً واحدية" و"صوراً اثنينية"(12). وتكون صورة اثنينية عندما يوجد اثنان بذاتهما: أي ما هو كما هو مقارنة بشيء ثانٍ، وكل ما ينوجد بالتعارض مع آخر من خلال صراع ينتمي إلى هذه الاثنينية: جهد/ مقاومة، فعل/ ردّة فعل، تحريض/ استجابة، وضع/ تصرّف، فرد/ بيئة... أي ما ينتمي إلى فئة الواقعي والراهن والموجود والمفردن (individué). وينتمي الشكل الأول للإثنينية إلى الفئة التي تتحوّل فيها الكيفيات/ القوى إلى "طاقات"، أي أنها تصبح راهنة في حالات الأشياء الخاصة، أمكنة أزمنة محددة، أوساط جغرافية وتاريخية، عاملون جماعيون أو أشخاص بمفردهم. وهنا تولد الصورة/ الفعل وتتطور. ولكن مهما كانت هذه المزائج المحسوسة حميمية تنتمي الواحدية إلى فئة أخرى تحيل إلى نوع آخر من الصور وله علامات أخرى. لا يخفي بيرس أن الواحدية صعبة التحديد لأنها محسوسة أكثر مما هي متصوّرة: إنها تعني الجديد في التجربة، تعني الطازج والعابر مع أنه سرمدي. ويعطي بيرس، كما سنرى، أمثلةً غريبة جداً ومفادها كالتالي: إنها كيفيات وقوى ينظر إليها بذاتها، بمعزل عن كل مسألة تتعلق براهنيتها. ما هو كذا هو لذاته وبذاته. فكلمة "أحمر" مثلاً نجدها في عبارة **"هذا ليس أحمر"** وعبارة "هذا أحمر". إن شئنا أن نقول إن هذا هو وعي مباشر وفوري، مثلما هو متضمَّن في كل وعي حقيقي، علماً

---

(12) انظر: Charles Sanders Peirce, *Ecrits sur le signe*, assemblés traduits et commentés par Gérard Deledalle (Paris: Edition du Seuil, [s. d.]), ونحيل في هذه الطبعة إلى الفهرس وإلى التعليقات التي قدّمها جيرار ديلادال (Gérard Deledalle) حول هذين المصطلحين.

بأنه ليس وعياً مباشراً وفورياً. وهذا ليس إحساساً أو انطباعاً أو فكرة، بل هو مسألة إحساس أو انطباع أو فكرة ممكنة كلها. الواحدية تنتمي إذن إلى فئة الممكن: تعطي الممكن قواماً خاصاً، تعبّر عن الممكن من دون أن تفعّله وتجعل منه شكلًا كاملًا. والحال أن الصورة/ الانفعال العاطفي ليست إلا هذا: أي هي الكيفية أو القوة، هي الإمكانية المعتبرة لذاتها بصفتها التعبيرية. العلامة المطابقة هي التعبير لا التحول إلى فعل. سبق للفيلسوف الفرنسي ماين دو بيران (Maine de Biran) أن تكلّم عن انفعالات عاطفية خالصة ولا تنتمي إلى مكان، لأن لا علاقة لها بمكان محدّد ولأنها ماثلة في الشكل الوحيد لكلمة "يوجَد il y a"، ولأنها لا ترتبط بالأنا (آلام من أصيب بالفالج، صور النعاس المهوِّمة، رؤى الجنون)[13]. التأثر لا شخصي ويتمايز عن كل حالة مفردنة: هو فريد ويمكنه أن يدخل في تركيبات وترابطات فريدة مع تأثرات أخرى. التأثر لا يقبل الانقسام، ولا أجزاء له؛ ولكن التركيبات التي يشكلها مع تأثرات أخرى تؤلف بدورها كيفية غير منقسمة، ولن تنقسم إلا إذا غيّرت طبيعتها (أو "كنهها"). التأثر مستقل عن كل مكان وزمان محددين؛ ولكنه يتولد في تاريخ ينتجه كمعبَّر عنه أو كتعبير لمكان أو لزمان، لحقبة أو لبيئة (لذا يتماهى التأثر مع "الجديد"، ولا تكفّ التأثرات الجديدة على التخلّق، ولا سيّما من طريق العمل الفني)[14].

---

(13) انظر: Maine de Biran, *Mémoire sur la décomposition de la pensée* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]),
إنه جانب مهم جداً وغير مألوف في فكر مين دي بيران. ونوّه ديلادال بتأثير بيران في بيرس: ليس بيران المنظِّر الأول لعلاقة الفعل بـ «القوة/ المقاومة» فقط، التي تعادل الاثنينية التي أتى بها بيرس، بل هو مكتشف الانفعال العاطفي الخالص الذي يعادل الواحدية.

(14) يجب النظر هنا في مقاربة أخرى. مع ماكس شيلر (Max Scheler). أولًا =

باختصار، تستطيع التأثّرات والكيفيات/ القوى أن تُفهم بطريقتين: إما أنها تفعّل في ظرف معيّن، وإما أنه يعبّر عنها بوجه أو بمعادل للوجه أو من خلال "طرح" محدّد. وهذه هي الاثنينية والواحدية عند بيرس. هناك مجموعة من الصور تُصنع من الواحديات والاثنينيات، ومن أشياء أخرى أيضاً. ولكن الصور/ الانفعالات العاطفية، بالمعنى الدقيق، لا تحيل إلا إلى الواحدية.

هذا هو مفهوم شبحي للتأثر، وينطوي على بعض المجازفات: "عندما وصل إلى الجانب الآخر من الجسر، أقبلت الأشباح للقائه...". بالعادة نعترف أن للوجه ثلاث وظائف: فهو مفردِن (أي يميّز ويطبع كل إنسان)، وهو مجتمعي (أي يُظهر دوراً اجتماعياً)، وهو علائقي أو تواصلي (لأنه لا يؤمّن الإتصال بين شخصين فقط، بل يؤمن لدى الشخص الواحد الوئام الداخلي بين طابعه ودوره). والوجه الذي يُبرز هذه الجوانب في السينما وغيرها يفقدها ثلاثتها عندما يتعلق الأمر باللقطة المقرّبة. ولا شك أن بيرغمان هو المخرج الذي أكد أكثر من غيره العلاقة الأساسية التي تربط بين السينما والوجه واللقطة المقربة.

= استخلصت الظواهرية مفهوم القبْلية المادية والعاطفية. ثم وسّع مايكل دوفرين (Mikel Dufrenne) أفق هذا المفهوم، وجعل له نظاماً مفصلاً في سلسلة من الكتب: Mikel Dufrenne: *Phénoménologie de l'expérience esthétique,* II (Paris: P.U.F., [s. d.]); *La notion d'a-priori* (Paris: Presses universitaires de France, [s. d.]), et *L'inventaire des a-priori* (Paris: C. Bourgois, 1980),

وطرح مشكلة العلاقة بين هذه القبليات والتاريخ وبين العمل الفني: كيف توجد القبليات الجمالية وكيف تُخلق كإحساس جديد معيّن في مجتمع ما، أو كلمسة لونية عند رسام ما؟ إن الظواهرية وبيرس لم يلتقيا. ولكن يبدو لنا أن واحدية بيرس والقبلية المادية والعاطفية عند شيلر ودوفرين تلتقيان على أصعدة كثيرة.

"يبدأ عملنا بالوجه البشري (...) وتُعتبر إمكانية التقرب من الوجه البشري هي الابتكار الأول والميزة الكبرى للسينما"[15]. هناك شخص قد هجر مهنته وتخلى عن دوره الاجتماعي؛ لم يعد يستطيع ولم يعد يريد التواصل، يضرب على نفسه صمتاً شبه مطلق؛ لقد فقد حتى فرديته بحيث تتشابه بغرابة مع الآخرين، تشابهاً ناقصاً أو غائباً. وفعلاً يُفترض في وظائف الوجه هذه أن تبلور حالة الأشياء التي يتحرك فيها الأشخاص ويدركون. ذلك أن الصورة/ الانفعال العاطفي تجعل هؤلاء الأشخاص يذوبون ويتلاشون. ونعترف هنا بأننا أمام سيناريو لبيرغمان.

لا توجد لقطة مقربة لوجه. اللقطة المقربة هي الوجه، ولكنها تحديداً الوجه الذي تحلل من وظائفه الثلاث. إن انكشاف الوجه أكبر من عري الأجساد، ولا إنسانيته أشد من وحشية الحيوانات. القبلة تشي بالانكشاف الكامل للوجه وتوحي له القيام بحركات صغرى يخفيها باقي الجسم. أضف إلى ذلك أن اللقطة المقرّبة تجعل من الوجه شبحاً، وتُسلمه للأشباح. الوجه هو مصّاص الدماء، والحروف الأبجدية هي خفافيشه وأدوات تعبيره في فيلم **متناولو القربان** (1992)، "بينما يقرأ القسيس نص الصلاة، تكرر المرأة المصورة بلقطة مقربة العبارات من دون أن تكتبها"، وفي فيلم **سوناتا الخريف** يتوزّع نصّ الرسالة بين المرأة التي تكتبه وزوجها الذي يطلع عليه والمرسل إليها التي لم تستلمه بعد"[16]. الوجوه تلتقي وتتبادل ذكرياتها وتميل إلى اختلاطها ببعضها. من العبث أن يتساءل المرءُ في فيلم **برسونا** (*Persona*) إن كان هناك

---

(15) Bergman, dans: *Cahiers du cinéma* (Octobre 1959).

(16) Denis Marion, *Ingmar Bergman* (Paris: Gallimard, 1979), p. 37.

شخصان تشابها من قبل، أو راحا يتشابهان الآن، أو على النقيض إن كان هناك شخص واحد ينشطر إلى شطرين. الموضوع مختلف. اللقطة المقرّبة دفعت الوجه فقط إلى تلك الأمكنة التي كفّ فيها مبدأ الفردانية عن الهيمنة. لا تختلط الوجوه في ما بينها لأنها تتشابه ولكن لأنها فقدت فردانيتها وفقدت أيضاً حسها الاجتماعي وتواصلها. وهذا ما تقوم به اللقطة المقربة. فاللقطة المقربة لا تشطر فرداً، ولا تجمع اثنين فيه: إنها تُعطل الفردانية. عندئذٍ يجمع الوجه الوحيد والمغزو جزءاً من الأول وجزءاً من الآخر. وعند هذه النقطة لا يعكس الوجه شيئاً ولا يشعر بشيء، ولكنه يحسّ بخوف أصم فقط. إنه يستوعب كائنين، ويستوعبهما في الفراغ. وفي الفراغ يكون هو ذاته الفوتوغرام الذي يشتعل، ويكون الخوف هو تأثره الوحيد: اللقطة المقربة/ الوجه هي في ذات الوقت المحيّا وانحساره. لقد دفع بيرغمان عدمية الوجه إلى أقصى الحدود، أي علاقته بالخوف والفراغ والغياب، خوف الوجه الذي يواجه عدمه. لقد بلغ بيرغمان، في جزء كبير من أعماله، الحد الأقصى للصورة/ الانفعال العاطفي، لقد أحرق الأيقونة، وأشعل الوجه، كما فعل بيكيت بكل تأكيد.

هل هذا هو الطريق المحتوم الذي قادتنا إليه اللقطة المقرّبة ككيان؟ الأشباح تهدّدنا، ولا سيما أنها لا تأتي من الماضي. لقد ميّز كافكا تيارين تكنولوجيين حديثين: فمن جهة هناك وسائل الاتصال/ النقل التي تضمن انخراطنا وفتوحاتنا في المكان والزمان (الباخرة، السيارة، القطار، الطائرة...)؛ ومن جهة أخرى هناك وسائل الاتصال/ التعبير التي تُوقظ الأشباح في طريقنا وتحرفنا نحو تأثّرات مشوشة وعصية على الترابط (الرسائل، الهاتف، جهاز الراديو، وجميع الأجهزة الصوتية

والسينمائية التي يمكن تصورها...). هذه لم تكن نظرية أتى بها كافكا، بل تجربة يومية لديه: كلما نكتب رسالة، يمتصّ أحد الأشباح القبلات التي تحتويها قبل أن تصل إلى المرسل إليه، وربما قبل أن ترسَل، بحيث ينبغي أن نكتب رسالة أخرى[17]. ولكن ما العمل لئلّا تفضي السلسلتان المترابطتان إلى الأسوأ، فتسلّم الأولى إلى حركة عسكرية وبوليسية متنامية تجعل عدداً من الأشخاص/ الموديلات يؤدّون أدواراً اجتماعية متصلة ويملكون طباعاً متجمدة، في حين أن الفراغ يصعد في السلسلة الأخرى، فيُنزل بالوجوه الباقية على قيد الحياة خوفاً واحداً لا يتغيّر؟ هذا ينطبق على أعمال بيرغمان، وحتى على أفلامه السياسية كـ (**العار** و**بيضة الأفعى** و**الخوف**)، ولكنه ينطبق أيضاً على المدرسة الألمانية التي مدّدت وجدّدت مشروع سينما الخوف هذه. ضمن هذا المنظور، حاول فيم فِندرز التوفيق بين هذين التيارين: "أخاف من أن أخاف". فغالباً ما نجد عنده سلسلة فاعلة تتحوّل فيها حركات الانتقال وتتناوب: القطار، السيارة، المترو، الطائرة، الباخرة...؛ وتلتقي من دون انقطاع وتمتزج من دون توقّف سلسلة عاطفية يتم فيها البحث عن الأشباح التعبيرية ولقاؤها وتحريضها بواسطة المطبعة والتصوير الضوئي والسينما. إن الرحلة التعليمية في فيلم **مع كرّ الزمن** تمرّ في آلة الأشباح المتمثلة بالمطبعة العتيقة وبالسينما المتنقلة. الرحلة في فيلم **أليس في المدن** تنتظم على وقع البولارويد، بحيث تتلاشى صور الفيلم بحسب الإيقاع ذاته، إلى أن تقول البنت الصغيرة: "ألم تعد تلتقط صوراً؟" كي تأخذ الأشباح عندئذٍ شكلاً مختلفاً.

لقد اقترح كافكا خليطاً من الآلات، وذلك بوضع الآلات التي

Kafka Franz, *Lettres à Miléna* (Paris: Gallimard, [s. d.]), p. 260. (17)

تنتج الأشباح فوق أجهزة النقل: وكان ذلك جديداً جداً بالنسبة لتلك الفترة، الهاتف داخل القطار، مراكز البريد فوق الباخرة، السينما داخل الطائرة[18]. أليس هذا تاريخ السينما بكامله، والكاميرا فوق السكة الحديدية وفوق الدراجة الهوائية... إلخ؟ هذا ما أراده فِندرز عندما حقّق تداخل السلسلتين في أفلامه الأولى. سنحاول قدر المستطاع إنقاذ الصورة/ الانفعال العاطفي والصورة/ الفعل، إنقاذ إحداهما بالأخرى... ولكن ألا يوجد سبيل آخر يتمّ فيه إنقاذ الصورة/ الانفعال العاطفي ودفع حدودها الخاصة (على غرار الطريق المرتسم في فيلم **الصديق الأميركي** لفاندرز)؟ ينبغي على المؤثّرات أن تشكّل تركيبات فريدة وملتبسة ويعاد خلقها باستمرار، بحيث تنأى الوجوه عن بعضها على نحو كافٍ كي لا تنصهر وتتلاشى. ويجب على الحركة بدورها أن تتخطّى ظروف الأشياء وأن ترسم خطوط الفرار بشكل كافٍ كي تفتح في المكان بعداً ذا طبيعة مختلفة أو يتلاءم مع تركيب التأثيرات. هذه هي الصورة/ الانفعال العاطفي. وحدودها هي التأثير البسيط الذي يخلقه الخوف، وهي تُلاشي الوجوه في العدم. ولكن جوهرها هو التأثير المركّب من الرغبة والدهشة والذي يعطيها الحياة، وهو أيضاً انصراف الوجوه إلى الانفتاح، والحيوية[19].

---

(18) انظر الاقتراحات الحثيثة التي أوردها كافكا في: Kafka Franz, *Lettres à Félice*, I (Paris: Gallimard, [s. d.]), p. 299.

(19) هناك نص غير منشور لميشال كورتيال (Michel Courthial) بعنوان *Le visage*؛ يحلل فيه مقولة الكُنه وجوانب الوجه الناجمة عنه جميعها، أولاً بناءً على التوراة (التلاشي والازورار والانغلاق والانفتاح)، وبناءً أيضاً على الفن والأدب والرسم والسينما.

الفصل السابع

الصورة / الانفعال العاطفي
الكيفيات والقوى والأماكن النكرة

1)

هناك لولو والمصباح وسكين الخبز وجاك باقرُ البطون: هناك أشخاص يفترض أنهم واقعيون، ولهم طباع فردية وأدوار اجتماعية وأشياء لها استخدامات معيّنة، وترابطات واقعية بين هذه الأشياء وهؤلاء الأشخاص، وبوجيز العبارة هناك حالة راهنة لهذه الأشياء. ولكن ثمّة أيضاً بريق النور على السكين، وشفرة السكين المسلَّط عليها الضوء، وثمة الهلع والإذعان لدى جاك، والحنان لدى لولو. هذه هي كيفيات صرفة وإمكانات فريدة، أي "إمكانات" خالصة نوعاً ما. من المؤكّد أن الكيفيات/ القوى ترتبط بالأشخاص والأشياء، أي أنها ترتبط بوضع الأشياء وبأسبابها. ولكنها تأثيرات خاصة جداً: ولا تحيل كلها إلا إلى نفسها وتشكّل المعبَّر عنه في وضع الأشياء، في حين أن الأسباب لا تحيل هي إلا لذاتها مشكّلةً وضع الأشياء. لقد قال بالاز إن الهاوية هي سبب وجيه للدُوار، ولكنها لا تفسّر تعبيره على الوجه. أو إذا شئتم، هي تفسره من دون أن تجعله مفهوماً: "الهاوية التي يطلّ أحدهم عليها تفسّر ربما كيف

يعبر عن خوفه، ولكنها ليست هي التي تخلق هذا التعبير. ذلك أن التعبير موجود من دون تسويغ، ولا يصبح تعبيراً لأننا سنضيف إليه وضعاً عبر التفكير"[1]. ومن المؤكّد أيضاً أن الكيفيات/ القوى تلعب دوراً استباقياً، لأنها تهيئ الحدث الذي سيتبلور إلى فعل في حالة الأشياء ويُجري تعديلاً عليه (طعنة السكين، السقوط في الهاوية). ولكنها بحدّ ذاتها، أو بعد أن تحوّلت إلى تعبير، هي الحدث في جزئه الأبدي، أو في ما سمّاه بلانشو (Blanchot) "نوع الحدث الذي يستحيل إيصاله إلى حدّ الكمال"[2].

أيّاً كانت العلاقات الضمنية المتبادلة بين الكيفيات والقوى، فإننا نميّز حالتين لها، أي أننا نميّز تأثراتها: أولاً لأنها مبلورة في الوضع الفرداني للأشياء وفي **الترابطات الواقعية** المتلائمة (مع هذا الظرف الزمكاني، ومع الهنا والآن، ومع تلك السمات والأدوار والأشياء المعيّنة، وثانياً لأنه يعبَّر عنها لذاتها، وخارج الحيثيات الزمكانية، بتفرداتها المثالية الخاصة **وبترابطاتها الافتراضية**. ويشكّل البعد الأول ما هو جوهري في الصورة/ الفعل، إنه يشكّل اللقطات المتوسطة؛ ولكن البعد الثاني يشكّل الصورة/ الانفعال العاطفي أو اللقطة المقرّبة. فالتأثّر الصرف الذي يعبر تماماً عن حالة الأشياء، يحيل فعلاً إلى وجه يعبّر عنه (أو إلى وجوه عديدة أو إلى ما يعادلها أو إلى طروحاتها). إن الوجه أو معادله هو الذي يعبّر عن التأثر ويراه ككيان مركب، وهو الذي يؤمّن الترابطات الممكنة بين النقاط الفريدة لهذا الكيان (اللمعان والنصل القاطع والهلع والحنان...).

---

(1) Béla Balazs, *L'esprit du cinéma*, traduit de l'allemand par J. M. Chavy (Paris: Payot, 1977), p. 131.

(2) Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955), p. 161.

ليس للتأثّرات فردنة كتلك التي للأشخاص والأشياء، ولكنها لا تغوص مع ذلك في الفراغ المبهم. لها مزايا تدخل في ترابطات محتملة، وتشكل دائماً كياناً مركباً. إنها أشبه بدرجات الانصهار والغليان والتكثيف والتخثر... إلخ. لذا فإن الوجوه التي تعبّر عن التأثرات المختلفة أو عن نقاط شتى داخل التأثّر الواحد لا تختلط بخوف وحيد يعمل على إلغائها (ذلك أن الخوف الإلغائي هو حالة قصوى فقط). اللقطة المقربة تعطل التفرّد، وكان روجيه لينهارت (Roger Leen-hardt) على صواب عندما أعرب عن كرهه اللقطةَ المقربة لأنها تجعل الوجوه جميعها متشابهة: جميع الوجوه غير المعرّضة للمساحيق تتشابه مع وجه الممثلة فالكونيتي (Falconetti)، والتي تعرّضت لها تتشابه مع وجه غريتا غاربو[3] . ولكن يجب التنويه بأن الممثل نفسه لا يتعرّف على ذاته داخل اللقطة المقرّبة (بحسب شهادة أدلى بها بيرغمان عندما قال: "توجهنا نحو طاولة المونتاج فقال ليف: كم هي قبيحة بيبي! فأردفتْ بيبي: لستُ أنا بل أنت...". هذا يعني فقط أن الوجه في اللقطة المقربة لا تؤثّر فيه لا ذاتيه الدور، ولا شخصية الممثل، على الأقل مباشرة. ومع ذلك لا يتساوى الممثلون. فإذا كان ثمة وجه يقدر أن يعبّر عن خصوصيات معيّنة من دون غيرها، فذلك يعود إلى تمايز أجزائه المادية وإلى قدرته على تنويع علاقاته ببعضها: فهناك أجزاء صلبة وأجزاء ليّنة، وأجزاء معتمة وأخرى مضاءة، وأجزاء كامدة وأخرى لامعة، وأجزاء صقيلة وأخرى خشنة، وأجزاء منكسرة الزوايا وأخرى منحنية... إلخ. نلاحظ إذن وجوهاً تناسب هذا النوع من التأثرات دون تلك. اللقطة

(3) Roger Leenhardt, cité par Abel Gance, *L'art du cinéma* de Pierre Lherminier (Paris: Seghers, [s. d.]), p. 174.

المقربة تجعل من الوجه المادة الصرفة للتأثر، فتكون هيولى له. ونرى هنا تلك الأعراس السينمائية الغريبة التي تمنح الممثلة فيها وجهها والقدرة المادية لأجزائه، في حين أن المخرج يبتكر التأثير والشكل القابل للتعبير اللذين يستعيرانهما ويصوغانهما.

إذاً يوجد تركيب داخلي للقطة المقربة، أي يوجد ضبط عاطفي للكادرات وتقطيع فني ومونتاج عاطفيان. ما يمكن أن نسميه تركيباً خارجياً يتمثّل في علاقة اللقطة المقربة بلقطات أخرى لها نماذج أخرى من الصور. ولكن التركيب الداخلي يتمثّل في ارتباط اللقطة المقربة، إما بلقطات أخرى مقرّبة، وإما بذات هذه اللقطة وعناصرها وأبعادها. أضف إلى ذلك أنه لا يوجد فرق كبير بين الحالتين: إذ يمكن أن يوجد تعاقب في اللقطات المقرّبة على نحو متراص أو متقطع؛ ولكن تستطيع اللقطة المقربة أن تُبرز أيضاً بالتتابع هذه الملامح أو هذه الأجزاء من الوجه، وتجعلنا نشهد تغيّراً داخل العلاقات. وتستطيع لقطة مقربة واحدة أن تبرز في ذات الوقت مجموعة من الوجوه، أو أجزاء متعددة من الوجوه (ليس في تصوير قبلة فقط). وتستطيع أخيراً أن تشمل زمكاناً عميقاً أو سطحياً، كما لو أنها انتزعته من حيثياته التي تجردت منها: وتنقل معها قطعة من السماء، أو من منظر طبيعي، أو من شقة سكنية، أو من رؤية مجتزأة تزيد الوجه قوة وشخصية. وهي أشبه بدارة تجمع القريب والبعيد. ثمة لقطة مقربة لإيزنشتاين تظهر المظهر الجانبي لإيفان، بينما يظهر جمهور المتوسلين المصغَّر قرب قدميه متعارضاً مع الخط المتعرج للزوايا الحادة لأنفه وللحيته وجمجمته. وثمة لقطة مقربة للمخرج البرتغالي مانويل دو أوليفيرا (Manuel de Oliveira) تتمثّل

في وجهين بشريين، ويظهر في العمق حصان يصعد درجاً ويدلّ على التأثرات الناجمة عن خطف لعاشقين تصحبهما كوكبة موسيقية. لقد رأينا فعلاً أن لا مجال للتمييز بين اللقطة المقربة الكبرى واللقطة المقربة العادية واللقطة المقربة المتوسطة أو حتى اللقطة الأميركية، حينما تتحدد اللقطة المقربة، لا بأبعادها النسبية، بل ببعدها المطلق ووظيفتها التي هي تعبير عن التأثر كعنصر كياني. ما نسميه تركيباً داخلياً للقطة المقربة يتناول إذن العناصر التالية: الكيان المعقد المعبَّر عنه مع خصوصياته، الوجه أو الوجوه التي تعبّر عنه، مع هذه الأجزاء المادية المتمايزة أو تلك ومع هذه العلاقات المتغيرة بين الأجزاء أو تلك (الوجه يتصلّب أو يرقّ)، حيّز الربط الافتراضي بين الخصوصيات، مما يميل إلى التطابق مع الوجه أو يتجاوزه، الإشاحة بالوجه أو بالوجوه، مما يفتح هذا الحيّز ويصفه...

هذه الجوانب جميعها مترابطة. يجب القول أولاً إن الإشاحة بالوجه ليست نقيض الالتفات. فكلاهما متلازمان: تدل الأولى بالأحرى على الحركة التي تحرك الشهوة، ويدل الثاني على الحركة التي تعكس الإعجاب. وكما أظهر ذلك كورتيال عندما قال إنهما مرتبطان كلاهما بالوجه، ولكنهما لا يتعارضان معاً، بل يتعارضان مع فكرة الوجه غير المميّز، الوجه الميت والثابت الذي قد يمحو جميع الوجوه ويقودها إلى العدم. ما دام هناك وجوه فإنها تدور ككواكب سيارة حول الكوكب الثابت، وأثناء دورانها لا تنفك تنأى عنه. إن أي تغيير طفيف في اتجاه الوجه يغيّر العلاقة بين أجزائه القاسية وأجزائه الرقيقة، ويُغيّر بالتالي مدى التأثر. وحتى الوجه الوحيد له معدل من الإشاحة والالتفات. فبالإشاحة/ الالتفات يعبّر الوجه عن التأثّر ونموه وتناقصه، في حين أن

الإلغاء يتجاوز عتبة التناقص ويُغرق التأثر في الفراغ ويُفقد الوجه تعابيره. في فيلم **لولو** لبابست، يشيح وجه جاك عن وجه المرأة فيعدّل في مدى التأثر ويجعله يتنامى في اتجاه آخر، وصولاً إلى التناقص المفاجئ الذي يغرق في العدم. إن سينما بيرغمان قد تجد مآلها في محو الوجوه: تَرَكها تعيش ريثما تنهي ثورتها الغريبة المشينة والحاقدة. إن العجوز الجاحظة العينين هي أشبه بالشمس التي - ولو مشيحة بنظرها - تدور حولها بطلة فيلم **وجهاً لوجه**. والخادمة في فيلم **صرخات وهمسات** تشرئبّ بوجهها العريض، الرخو والصامت، ولكن الأختين لا تبقيان على قيد الحياة إلا بالدوران حوله وبإشاحة وجهيهما عن بعضهما؛ وهذه الإشاحة المتبادلة هي التي تؤمّن بقاء الأختين على قيد الحياة في فيلم **صمت**، وتؤمّن الحياة المضطربة لشخصيتي فيلم **بيرسونا** الأساسيتين[4]. ويصل بيرغمان بالوجوه المشيحة إلى لحظة ظفرها فتستعيد قوتها الكاملة متجاوزةً العدم ودائرةً حول المومياء وتدخل من ثمّ في حيثيات ممكنة تخلق تأثراً قوياً، قوة سلاح يخترق المكان ويشعل وضع الأشياء الجائر بدل أن يحرق هذه الأشياء ذاتها، فيعيد الحياة إلى الحياة الأولى، في ظل وجه إنسان خنثى أو وجه طفل (كما في فيلم **فاني وألكسندر**).

إن الكيان المعبَّر عنه هو ما كان يسمّى في العصور الوسطى بـ "المركّب الذي يحمل معنى" لقضية من القضايا، والذي يختلف عن وضع الأشياء. فالمعبّر عنه، أي التأثّر، يكون مركباً لأنه مؤلّف من شتى الفرادات التي يجمعها حيناً، وينقسم في داخلها حيناً آخر. لذا لا

---

(4) حول هذا الجانب من اللقطة المقربة عند برغمان، انظر: Claude Roulet, «Une épure tragique,» *Cinématographe,* nº 4 (Février, 1977).

يكف عن التغيّر وعن تبديل طبيعته، بحسب التجميعات التي يجريها والانقسامات التي يتعرّض لها. وهذا هو الجوهر التعبيري، أي الذي لا يتنامى ولا يتناقص من دون أن يغيّر في طبيعته. إن ما يصنع وحدة التأثر في كل لحظة هو الربط المحتمل الذي يقوم به التعبير والوجه والتقاسيم. فاللمعان والهلع والشَفْرة القاطعة والحنان هي صفات وطاقات متباينة تتجمع تارة وتتفرق طوراً. فالأولى هي طاقة وصفة لشعور، والأخرى لعاطفة، والثالثة لفعل، والرابعة أخيراً لحالة. نقول: "صفة لشعور"... إلخ. لأن الشعور والعاطفة سيكونان بالضبط ما ستتبلور به الكيفية/ القوة. ولكن الكيفية/ القوة لا تختلط مع وضع الأشياء الذي تبلوره على هذا النحو: فاللمعان لا يختلط مع شعور معيّن، ولا تختلط الشفرة القاطعة بفعل محدّد، ولكنهما إمكانيتان واحتمالان صرفان يحققهما في ظروف معينة الإحساسُ الذي يعطينا إياه السكين تحت الضوء، أو ما يفعله السكين في قبضة يدنا. كما قال بيرس، إن لوناً كاللون الأحمر، وإن قيمة كقيمة اللمعان، وقوّةً كقوة شفرة السكين، وصفة كصفة القاسي والليّن، هي كلها إمكانيات إيجابية لا تحيل إلا إلى نفسها[5]. وبقدر ما

(5) Charles Sanders Peirce, *Ecrits sur le signe*, assemblés traduits et commentés par Gérard Deledalle (Paris: Edition du Seuil, [s. d.]), p. 43:

«هناك بعض الصفات الحسية، مثل قيمة الماجينتا [الماجينتا: اللون الزهري الذي يستوعب اللون الأخضر (المترجم)]. ورائحة خلاصة الورد، وصوت صفارة القطار، وطعم حبّة الكينا، ونوعية الانفعال الذي نشعر به عندما نُعجب ببرهنة رياضية جميلة، ونوعية الشعور بالحبّ... إلخ. لا أريد هنا أن أتكلم عن الانطباع المرتبط بتجربة هذه المشاعر، أكان ذلك بشكل مباشر أو في الذاكرة أو في الخيال؛ أي ذلك الشيء الذي يربط هذه الصفات بأحد عناصره. ولكنني أريد أن أتكلّم عن الصفات التي هي بحد ذاتها ولذاتها «احتمالات» صرفة لم تتحقق بالضرورة».

تستطيع الانفصال عن بعضها بعضاً، تستطيع أن تتجمّع وتحيل الواحدة إلى الأخرى، في ربط محتمل لا يختلط بدوره مع الصلة الفعلية القائمة بين المصباح والسكين والأشخاص، مع أن هذا الربط يتبلور هنا والآن في هذه الصلة. ينبغي علينا دائماً أن نميّز الكيفيات/ القوى في ذاتها باعتبار الوجه أو الوجوه أو ما يعادلها تعبّر عنها (الصورة/ الانفعال العاطفي للواحدية)، نميّزها عن تلك الكيفيات/ القوى باعتبارها تتبلور في حالة من حالات الأشياء وفي زمكان محدد (الصورة/ الفعل للاثنينية).

في فيلم **آلام جان دارك** للمخرج درير، وهو فيلم عاطفي بامتياز، هناك وقائع تاريخية تبقى، وأدوار اجتماعية وسمات فردية وجماعية، وترابطات حقيقية بين الفتاة جان والأسقف والرجل الإنجليزي والقضاة والمملكة والشعب وبين المحاكمة، للاختصار. ولكن هناك شيء آخر، ولا يمت بصلة إلى ما هو خالد أو متجاوز للتاريخ، إنه الشيء "الجواني"، كما قال شارل بيغي (Charles Péguy). هو أشبه بحاضرين يتقاطعان باستمرار، فما أن يبدأ أحدهما بالتحقّق، حتى يكون الآخر قد تمّ فعلاً. لقد قال بيغي: إننا نستعرض الحدث التاريخي، ولكننا نيمّم شطرنا نحو الحدث الآخر: لقد تبلور الحدث الأول منذ زمن طويل، ولكن الحدث الثاني ما زال يعبّر عن نفسه، لا بل يبحث عن تعبير له. إنه الحدث نفسه، ولكن جانباً منه قد اكتمل تماماً في ظرف ما، أما الآخر فهو عصي على كل اكتمال. سرّ الحاضر هذا عند بيغي أو بلانشو، ولكن أيضاً عند درير وبريسون، هو الفرق بين محاكمة جان دارك وآلامها، مع أنهما متلازمان. وتتحدد الأسباب الفاعلة ضمن الظروف؛ ولكن الحدث نفسه، والانفعال العاطفي، والتأثير، تتجاوز أسبابها الخاصة ولا تحيل

إلا إلى تأثيرات أخرى، في حين أن الأسباب ترتبط بها. ترتبط بغضب الأسقف وباستشهاد جان دارك؛ ولكن لا يبقى من الأدوار والمواقف إلا ما يلزم كي يتجلّى التأثر وتظهر حيثياته: "قوة" الغضب والخديعة، "وضع" الضحية والاستشهاد. إن استخلاص الآلام من المحاكمة، هو أن نستخلص من الحدث هذا الجانب الغزير والصاعق الذي يتجاوز تحيينه، أي أننا نستخلص "الاكتمال الذي لم يكتمل قط". ويكمن التأثّر في التعبير عن الظرف، ولكن هذا التعبير لا يحيل إلى الظرف بذاته، بل إلى الوجوه التي تعبّر عنه، وبتآلفها أو انفصالها تعطيها مادة خاصة محرِّكة. لأن الفيلم مؤلّف من لقطات مقربة قصيرة، فإنه أخذ على عاتقه هذا الجانب من الحدث ولا يقبل بتحيينه في بيئة محددة.

المهم هو ملاءمة الوسائل التقنية مع هذا الهدف. يتم تحديد حجم اللقطة العاطفية بواسطة **"لقطات قطع مقربة"**. فتارة يقتطع الشفتين الزاعقتين أو هتافات الأفواه الدرداء من كتلة الوجه، وطوراً يقطع الكادر أحد الوجوه على نحو أفقي أو عمودي أو بشكل منحرف أو مائل. وتُقطع الحركات التي بوشر بها، وتقطع الوصلات الخاطئة أصلاً، كما لو كان لا بدّ من كسر الروابط الشديدة الواقعية والشديدة المنطق. وغالباً ما نرى أن وجه جان دارك يُدفع إلى الجزء الخلفي من الصورة بحيث تنقل اللقطة معها جزءاً من الديكور الأبيض، وهو منطقة فارغة وحيّز من السماء تستوحي منها جان دارك إلهامها. وهذه هي وثيقة استثنائية حول التفات الوجوه أو تحوّلها وتستجيب كادرات القطع هذه لمفهوم "إزاحة الكادر" الذي اقترحه بونيتزر عندما تكلّم على الزوايا الناشزة التي لا تسوّغها كلياً ضرورات الفعل أو الإحساس. لقد تجنّب دريير

طريقة الحقل/ الحقل المعاكس التي ستحتفظ لكل وجه بعلاقة واقعية مع الوجه الآخر، والتي ستسهم في الصورة/ الفعل؛ ويفضل عزل كل وجه في لقطة مقربة، فلا يظهر فيها إلا جزء منه، بحيث يؤدي وضعه من ناحية اليمين أو من ناحية اليسار إلى وصل محتمل لم يعد يحتاج إلى الربط بين الأشخاص.

إن التقطيع الفني العاطفي بدوره يعمل من خلال ما سمّاه درير نفسه "لقطات مقربة سائلة". لا شك أن ذلك هو حركة متواصلة تنتقل فيها الكاميرا من اللقطة المقربة إلى اللقطة الوسطى أو لقطة عامة، ولكنه طريقة لمعالجة اللقطتين المتوسطة والعامة، كما تعالج اللقطات المقرّبة، وذلك بسبب غياب العمق أو إلغاء المنظور. لم يعد ذلك هو اللقطة القريبة وإنما أية لقطة تستطيع أن تكون بمثابة اللقطة المقرّبة: ذلك أن التمايزات الموروثة من المكان تنحو إلى التلاشي. عندما ألغى دريير المنظور "الجوي"، فإنه قد غلّب منظوراً زمنياً بامتياز، أو حتى روحياً: فبتحطيمه البعد الثالث جعل المكان ذا البعدين في علاقة مباشرة بالتأثّر، مع بُعد رابع وخامس هما الزمان والروح. من المؤكد أن اللقطة المقربة تستطيع مبدئياً أن تمتلك أو أن تُلحق بها خلفيات بحسب عمق المجال. ولكن الأمر ليس كذلك بالنسبة لدريير، فالعمق عندما يتجذّر عنده يدلّ بالأحرى إلى اختفاء شخصية من الشخصيات. على العكس من ذلك، يتيح نفيُ العمق والمنظور، والتسطيح المثالي للصورة، يتيح استيعاب اللقطة المتوسطة أو العامة للقّطة المقربة، ويمكّن من تطابق المكان أو العمق الأبيض مع اللقطة المقربة، لا في فيلم مثل **جان دارك** فقط حيث تسيطر اللقطات المقربة، ولكن أيضاً وخصوصاً في الأفلام التي

لم تعد هذه اللقطات تسيطر عليها، ولم تعد بحاجة إلى السيطرة، ولأنها "سالت"، فإنها راحت تتغلغل مسبقاً في اللقطات الأخرى جميعها. ويغدو كل شيء جاهزاً للمونتاج العاطفي، أي جاهزاً للعلاقات بين اللقطات القاصية والسائلة، وتجعل من جميع اللقطات حالات خاصة للقطاتٍ مقربة، وتسجّلها وتوحدها في لقطة قطع وحيدة كاملة الحقوق (وهذا ما نحا إليه فيلما **أورديت** لغوستاف مولاندر (Gustav Molander (السويد) و**جيرترود** لدريير)[6].

2)

على الرغم من أن اللقطة المقرّبة تنتزع الوجه (أو ما يعادله) من جميع الحيثيات الزمكانية، تستطيع أن تحمل معها زماناً ومكاناً خاصين بها، وتحمل جزءاً من نظرة وسماءً ومنظراً طبيعياً وعمقاً. فتارة يزود عمقُ المجال اللقطة المقربة بخلفية معينة، وطوراً - على العكس من ذلك - نرى أن نفي المنظور والعمق هو الذي يربط بين اللقطة المتوسطة واللقطة المقربة. ولكن إذا ما شقّ التأثر له مكاناً، فلماذا لا يستطيع أن يفعل ذلك من دون اللجوء إلى وجه وبمعزل عن اللقطة المقربة وعن كل ما يحيل إليها؟

---

(6) حول هذه النقاط جميعها: تحديد حجم اللقطة والتقطيع الفني والمونتاج عند دريير، انظر: Philippe Parrain, *Dreyer, cadres et mouvements, études cinématographiques* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]).

وأيضاً: "Réflexions sur mon métier," *Cahiers du Cinéma,* nº 65 (1956),"

وفي هذا المقال يطالب دريير «بإلغاء» مقولات اللقطة الأولى واللقطة الثانية والخلفية.

لنعد إلى فيلم **محاكمة جان دارك** (*Le procès de Jeanne d'Arc*) لروبرت بريسون. لقد حدّد جان سيمولويه (Jean Sémolué) وميشال إستيف (Michel Estève) التباينات والتشابهات مع فيلم **آلام جان دارك** لدريير. يتعلّق التشابه الكبير في الفيلمين بالتأثر على اعتبار أنه كيان روحي مركّب: المكان الأبيض للترابطات والوصلات والانقسامات، جانب الحدث الذي لا يقتصر على الظرف، سرّ هذا الحاضر المتجدّد. ومع ذلك، نجد أن الفيلم مصنوع من لقطات وسطى ومن مجالات ومجالات معاكسة؛ وجان دارك تظهر رهينة لمحاكمتها أكثر مما هي رهينة لآلامها، فهي سجينة تقاوم أكثر منها ضحية وشهيدة[7]. إذا صحّ أن هذه المحاكمة المفصَح عنها لا تختلط بالمحاكمة التاريخية، إلا أنها آلام، عند بريسون ودريير كليهما، وتتقاطع ربما مع محاكمة المسيح. ولكن الآلام عند دريير هي آلام "غبطوية" تنتقل عبر الوجه والاستفاضة والإشاحة وتجابه الحدود. أما عند بريسون فهي بحد ذاتها "محاكمة" أي أنها **محطة** وخطوة ومسير (ففيلم **يوميات كاهن ريفي** (*Le journal d'un curé de campagne*) يركز على هذا الجانب من وقفات أو محطات درب الصليب). إنها بناء للمكان قطعة قطعة، بناء ذو قيمة لمسية، وفيه تأخذ اليد الوظيفة الآمرة التي نراها في فيلم **النشّال** (*Pickpocket*) [1959] فتحلّ محل الوجه. إن قانون هذا المكان هو "التشظّي"[8]. فالطاولات والأبواب ليست معطيات كاملة. وغرفة جان

---

(7) انظر مقالات جان سيمولويه وميشال إستيف في: Michel Estève, *Jeanne d'Arc à l'écran* (Paris: Minard, 1962).

(8) Bresson*, Notes sur le cinématographe* (Paris: Gallimard, [s. d.]), pp. 95-96, =

دارك وقاعة المحكمة وزنزانة المحكوم عليه بالإعدام ليست معطيات في لقطات رئيسية، ولكنها مقدّمة بشكل تعاقبي بحسب وصلات تجعل من تلك اللقطات واقعاً مغلقاً في كل مرة، ولكن إلى ما لا نهاية. من هنا ينبع الدور الخاص لإزاحة الكادرات. فلا يبدو العالم الخارجي نفسه إذن مختلفاً عن زنزانة هي أشبه بغابة من أحواض السمك كما في فيلم **لانسيلو البحيرة** (*Lancelot du Lac*). وهذا يبدو وكأن الروح تصطدم بكل جزء، كما تصطدم بزاوية مغلقة، ولكنها تحظى بحريّة اليد في التوصيل بين الأجزاء. في الواقع نرى أن وصل الأجزاء المتجاورة يمكن أن يتم بطرق عديدة، وهو مرهون بشروط جديدة في السرعة والحركة، وبقيم إيقاعية، فتتعارض مع كل تحديد مسبق. ثمة "تبعية جديدة... ميدان سباق الخيل في لونغشامب (Longchamp) ومحطة ليون للقطارات، في فيلم **النشّال**، هما مكانان واسعان للتشظي يتغيران بحسب الوصلات الإيقاعية التي تتناسب مع مشاعر النشال. فالهلاك أو النجاة يتمّان فوق طاولة موات تنتظر أجزاؤها المتتابعة من حركاتنا، أو تنتظر من العقل أن يعيد اللحمة إليها. لقد خرج المكان ذاته من حيثياته الخاصة كما خرج من وحدات القياس المترية. إنه مكان ملموس، وبه يستطيع بريسون أن يصل إلى نتيجة لم تكن إلا نتيجةً غير مباشرة عند دريير. فلم يعد التأثر الروحي يعبَّر عنه من خلال الوجه، ولم يعد المكان بحاجة إلى أن يكون خاضعاً للقطة مقربة ومستوعباً فيها، ولا أن يعامَل كلقطة مقربة. يتمّ التأثر الآن وبشكل مباشر في لقطة متوسطة، وفي مكان قادر على أن يتناسب معه.

= «حول التشظّي أقول: إنه ضروري وإلا وقعنا في مسألة العرض؛ أي أن نشاهد الكائنات والأشياء في أجزائها القابلة للقسمة؛ أي أن نعزل هذه الأجزاء، وأن نجعلها مستقلة كي نعطيها تبعيّة جديدة».

والمعالجة الشهيرة التي قام بها بريسون للأصوات الرتيبة لا تبرز فقط تعاظماً في الخطاب اللامباشر الحر في العبارة كلها، بل تمكيناً لكل ما يحدث ويعبَّر عنه، وتناغماً بين المكان والتأثر المعبَّر عنه كاحتمال بحت.

لم يعد المكان ذلك المكان المحدد أو ذاك، لقد أصبح **مكاناً لا على التعيين، (غير محدد)** طبقاً لعبارة باسكال أوجيه (Pascal Augé). صحيح أن بريسون لم يبتدع الأمكنة غير المحددة، مع أنه بنى بعضها لأهدافه، وبطريقته؛ وربما فضّل البحث عن أصلها في السينما التجريبية. ولكننا نستطيع القول إن هذه الأمكنة قديمة قدم السينما. المكان العادي ليس من الكليات المجردة المرتبطة بكل زمان وكل مكان. إنه مكان فريد بامتياز، ولكنه مكان فقد تجانسه فقط، أي مبدأ علاقاته المترية، أو فقد ترابط أجزائه، بحيث تتمكن الوصلات من أن تتحقق بطرق لا تحصى. إنه مكان ربط افتراضي يُدرَك كمكان صرف للممكن. ما يُظهره تخلخل مثل هذا المكان وتنافره وغياب روابطه، هو ثراء الاحتمالات والفرادات التي تمثّل الشروط الأولية لكلّ تمكين ولكلّ تحديد. لذا عندما نحدّد الصورة/ الفعل بالكيفية أو القوة بصفتهما ممكَّنتين في مكان معيّن (وضع الأشياء)، لا يكفي أن نعارضها بالصورة/ الانفعال العاطفي التي تربط الكيفيات والقوى إلى حالة الفعل المسبوقة التي تجلّت في وجه من الوجوه. نقول الآن بأن هناك نوعين من علامات الصورة/ الانفعال العاطفي أو بأن هناك صورتين للواحدية: **هناك من جهة، الكيفية/ القوة التي يعبّر عنها وجهٌ أو ما يعادله، ولكن هناك، من جهة أخرى، الكيفية/ القوة المعروضة داخل مكان غير محدد.** وربما كانت الثانية أكثر دقة من الأولى، وأكثر قدرة على إظهار نشأة التأثر وتطوره وانتشاره. والسبب

في ذلك هو أن الوجه يبقى وحدة عظمى، كما قال ديكارت، وتعبّر حركاته عن الانفعالات المركبة والممزوجة. ولا نفسر الأثر الشهير الذي أبرزه كوليشوف (Koulechov) بالربط بين الوجه وشيء متغيّر، بل نفسره بتعبيراته المبهمة التي تتناغم دائماً مع شتى التأثّرات. على العكس من ذلك، حالما نترك الوجه واللقطة المقربة، وحالما ننظر في اللقطات المركبة التي تتجاوز التمايز البسيط بين اللقطة المقرّبة واللقطة المتوسطة واللقطة الإجمالية، يبدو لنا أننا دخلنا في "منظومة من الانفعالات" شديدة الدقة والتفرّد وصعبة التحديد، وصالحة لإحداث تأثرات أقل إنسانية[9]. فينطبق الأمر عندئذٍ على الصورة/ لانفعال العاطفي وعلى الصورة/ الإدراك: فنحصل عندئذٍ على علامتين، تكون إحداهما علامة تركيب ثنائي القطب فقط، وتكون الثانية علامة تكوينية أو تفاضلية. وسيكون المكان غير المحدّد العنصر التكويني للصورة/ الانفعال العاطفي.

تشعر الفصامية الشابة بـ "أول أحاسيسها الخلّبية" أمام صورتين: صورة صديقة لها تقترب منها ويتضخم وجهها بإفراط (كأنه رأس أسد)؛ وصورة حقل القمح المترامي الأطراف، "رحابة صفراء فاقعة"[10]. إذا عدنا إلى مصطلحات بيرس، لدللنا على علامتي الصورة/ الانفعال

---

(9) وهذه هي إحدى الأطروحات الأساسية لكتاب بونيتزر: Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle,* Cahiers du Cinéma (Paris: Gallimard, [s. d.]),

ما أن يتم تجاوز التمييزات المبسطة، وما أن تصبح اللقطات «ملتبسة» لا بل «متناقضة» (وهذا ما حصل لدريير بوضوح)، حتى تحصل السينما على منظومة إدراكية جديدة، ومنظومة انفعالية أيضاً.

(10) M. A. Sechehaye, *Journal d'une schizophrène* (Paris: Presses Universitaires de France, [s. d.]), pp. 3-5.

العاطفي كالتالي: **الأيقونة**، للدلالة على الوجه الذي يعبّر عن كيفية/ قوة، **العلامة الكيفية** (Potisigne, Qualisigne) للتعبير عن مكان غير محدّد. إن بعض أفلام المخرج الهولندي جوريس إيفنس (Joris Ivens) تعطينا فكرة عن العلامة الكيفية: "ليس فيلم **المطر** مطراً محدداً وملموساً وهاطلاً في مكان ما. ليست هذه الانطباعات البصرية موحَّدة بتصورات مكانية أو زمانية. ما ترصده العين هنا بحساسيتها الشديدة، ليس المطر فعلاً، بل الطريقة التي يشاهد فيها عندما تنزل حباته من ورقة إلى ورقة، بصمت متواصل، وعندما تقشعر مرآة البحيرة، وعندما تبحث القطرة الوحيدة الحائرة عن طريقها على صفحة الزجاج، وعندما تنعكس حياة مدينة كبرى على الأسفلت المبلول... وحتى عندما يتعلق الأمر بموضوع وحيد، كما في فيلم **الجسر الفولاذي** في روتردام، يتحول هذا البناء المعدني إلى صور غير مادية مؤطرة بألف طريقة وطريقة. ولأن هذا الجسر يمكن أن يشاهد بطرق مختلفة فإنه يصبح جسراً غير واقعي نوعاً ما. فلا يبدو لنا كأنه من صنع مهندسين رموا إلى غاية معينة، بل كسلسلة عجيبة من الآثار البصرية. هذه تنويعات بصرية يصعب على قطار بضائع أن يمرّ فوقها..."[11]. المسألة ليست مفهوم الجسر، وليست أيضاً الحالة الفردانية للأشياء كما يحددها شكلها ومادتها المعدنية واستخداماتها ووظائفها. إنها إمكانية. المونتاج السريع لسبع مئة لقطة يجعل شتى المَشاهد قادرة على تطبيق مجموعة لا تحصى من الطرق؛ ولأنها ليست موجَّهة بعضها نحو بعضها الآخر، فإنها تشكل مجمل التفرّدات التي

(11) Balzac, *Le cinéma* (Paris: Payot, [s. d.]), p. 167, et Béla Balazs, *L'esprit du cinéma*, traduit de l'allemand par J. M. Chavy (Paris: Payot, 1977), p. 205.

تتحايث في المكان اللامحدَّد الذي يظهر فيه هذا الجسر ككيفية بحتة، وهذا المعدن كقوة بحتة، وتظهر فيه مدينة روتردام كتأثّر. ولا يتماهى المطر مع مفهوم المطر، ولا مع حالة الزمان والمكان الماطرين. ثمة مجموعة من التفردات قدّمت المطر بذاته، أي كقوة بحتة أو ككيفية تقترن - من دون تجريد - بجميع الأمطار الممكنة، وتكوّن المكان اللامحدّد الملائم. هذا هو المطر كتأثر، ولا يوجد شيء يتعارض كثيراً مع فكرة مجردة وعامة، من دون أن تتبلور في حالة فردية للأشياء.

(3

كيف يتم بناء مكان ما لا على التعيين (في الإستوديو أو خارج الإستوديو)؟ كيف يُستخلص مكان ما غير معين من وضع للأشياء محدد ومن مكان معيّن؟ الوسيلة الأولى كانت الظل أو الظلال: ذلك أن المكان المليء بالظلال أو المغمور بها يصبح مكاناً غير محدّد. رأينا كيف تعاملت التعبيرية الألمانية بالظلمة والنور، والقاع الأسود الكامد والمبدأ الضوئي: القوتان تتزاوجان وتتعانقان على طريقة المصارعين وتعطيان المكان عمقاً قوياً، ومنظوراً لافتاً ومشوّهاً، وسيمتلئان بالظلال، إما بشكل درجات الضوء التدرجي جميعها، وإما بشكل حزوز متعاقبة ومتغايرة. إنه عالم "قوطي"، يُغرق الأطراف أو يحطمها، ويمنح الأشياء حياة غير عضوية تضيع فيها فرديتها ويمكّن المكان من التبلور، جاعلاً منه شيئاً لا ينتهي. إن العمق هو حلبة الصراع التي تجتذب المكان إلى قاع هاوية فاغرة حيناً، وتجذبه حيناً آخر إلى النور. وعلى العكس، يحدث بالتأكيد أن تصبح الشخصية باهتة شديدة الغربة، على قاع حلقة

مضيئة أو أن ظلها فقد كل سماكة، من خلال النور المعاكس والقاع الأبيض؛ ولكن من خلال "عكس قيم الإضاءة والإظلام" وعكس المنظور الذي يدفع بالعمق قدماً[12]. عندئذٍ يمارس العمق كل وظيفته الاستباقية ويقدّم أنقى حالات التأثّر التهديدي، على غِرار الظلّ في فيلم **طرطوف** (*Tartuffe*) و**نوسفيراتو**، أو ظل الكاهن على العاشقين النائمين في فيلم **التحريم** (*Tabou*). يستطيل الظل إلى ما لا نهاية، ويحدّد هكذا الترابطات الممكنة التي لا تتطابق مع حالة الأشياء أو وضع الشخصيات التي تنتج هذا الظل: في فيلم **عارض الظلال** [1922] للمخرج الألماني آرثر روبنسون (Arthur Robinson)، ثمة يدان لا تتشابكان إلا عبر امتداد ظلالهما، وثمّة امرأة لا تداعَب إلا بظلال أيدي المعجبين بها التي تتسلّل إلى ظل جسدها. ويطور هذا الفيلم بحريّة الاتصالات المحتملة، مبيّناً ما سيحدث لو أن الأدوار والمزايا وحالة الأشياء لم تختفِ أخيراً لدى تفعيل التأثر/ الغيرة: ذلك أنه جعل التأثر مستقلاً عن الظروف المحيطة بالأشياء. في المكان القوطي المجدَّد لأفلام الرعب، يدفع تيرانس فيشر (Terence Fischer) بعيداً جداً هذه الاستقلالية للصورة/ الانفعال العاطفي عندما يُهلِك دراكولا (Dracula) المسمَّر على الأرض، ولا يتم ذلك إلا بتضافر محتمل لمراوح طاحونة تشتعل وتعكس ظلَّ صليب على موقع التعذيب بالضبط (راجع فيلم **عشيقات دراكولا** [1962]).

---

(12) لقد حلّل بوفييه ولوترا هذه الطرق المتباينة لدى مورناو:
M. Bouvier et J. L. Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du Cinéma (Paris: Gallimard, 1981), pp. 56-58, pp. 135-137, pp. 149-151.
وحول دور الظلال في التعبيرية، انظر: Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du Cinéma (Paris: A. Bonne, [s. d.]), ch. VIII,
(وحلّل لوت إيسنر بخاصة فيلم **عارض الظلال** (*Le montreur d'ombres*)).

التجريد الغنائي هو أسلوب آخر. ورأينا أنه يتحدد بالعلاقة القائمة بين النور واللون الأبيض، مع احتفاظ الظل بدور هام فيها، وعلى الرغم من أن دول الظل في التعبيرية الألمانية مُغاير جداً. ذلك أن التعبيرية تطور مبدأ التعارض والنزاع والصراع: صراع الروح مع الظلمات. بينما يرى أنصار التجريد الغنائي، أن ما تفعله الروح ليس صراعاً وإنما بدلية، ومراوحة نحو اللانهاية أو انقلاباً يتم في آخر لحظة. ولا يمدّد من ثم ظرفاً من الظروف إلى ما لا نهاية، بل يعبر بالأحرى عن بديل للظرف نفسه وعن إمكانية تجاوزه. لقد قطع جاك تورنور (Jacques Tourneur) مع التراث القوطي المتّبع في فيلم الرعب؛ فأمكنته الشاحبة اللون والمضيئة ولياليه ذات الخلفية الفاتحة، جعلت منه ممثلاً للتجريد الغنائي. في فيلم **السنور** (*Cat People*)، لا يشاهد الهجوم الذي يحدث حول حوض سباحة إلا من خلال الظلال المرتسمة على الجدار الأبيض: هل المرأة هي التي أصبحت فهداً (ربط احتمالي) أو أن الفهد هو الذي أفلت (ربط فعلي)؟ ومن فيلم (*Vaudou*)، هل كان المشهد يمثّل امرأة ميتة/ حية في خدمة الكاهنة أم يمثّل فتاة مسكينة تخدم الراهب المبشّر[13]؟ لن نُدهَش إذا ما اضطررنا إلى ذكر ممثلين متباينين لهذا "التجريد الغنائي": فهم لا يختلفون كثيراً عن التعبيريين الألمان، ذلك أن تنوّع الممثلين لم يحل دون متانة مفهوم من المفاهيم. ما يبدو لنا جوهرياً في التجريد الغنائي،

(13) نحيل في هذا الصدد إلى جاك تورنور في قاموس: Jean-Marie Sabatier, *Les classiques du cinéma fantastique* (Paris: Balland, 1973),
وهذه النزعة «البديلة» في سينما الرعب، وهي نزعة تتعارض مع النزعة القوطية، ليست مستقلة لدى المنتج لوتون (Lewton)، ولا لدى شركة (R. K. O.) (Radio-Keith-Orpheum) (انظر المرجع المذكور).

هو أن الروح لا تنخرط في صراع، لكنها تجابه خياراً بديلاً. وهذا الخيار البديل يمكن أن يظهر في شكل جمالي أو عاطفي (كما عند ستيرنبرغ) أو أخلاقي (كما عند دريفر) أو ديني (كما عند بريسون) أو حتى أن يخلط بين هذه الأشكال المختلفة. فلدى ستيرنبرغ مثلاً، الخيار الذي يجب على البطلة أن تتخذه بين أن تكون خنثى بيضاء أو لامعة وباردة، وبين أن تكون امرأة عاشقة أو متزوجة قد لا يظهر بصراحة إلا في بعض المناسبات (كما في أفلام *morocco* و**فينوس الشقراء** و**قطار شنغهاي السريع**)، وهو موجود أيضاً في أفلامه كافة: ففيلم **الإمبراطورة الحمراء** يشتمل على لقطة مقربة وحيدة مشطورة بالظل، وهي بالتحديد اللقطة التي يتخلّى فيها الأمير عن الحب ويختار تسنّم السلطة البارد. أما بطلة فيلم **فينوس الشقراء** فتتخلّى، على العكس، عن فستان السهرة الأبيض وتختار الحب الزوجي والأمومي، ولكي تكون خيارات ستيرنبرغ شهوانية بعمق، فإنها لا تقلّ عن خيارات الروح لدى دريير أو بريسون المتعالية على الشهوانية ظاهرياً[14]. وعلى أي حال لا يتعلّق الأمر إلا بعاطفة أو بتأثر، مما ينطبق على قول كيركيغارد (Kierkegaard) الذي رأى أن الإيمان هو مسألة حب وتأثّر، وليس شيئاً آخر.

إن التجريد الغنائي يستخلص من علاقته الأساسية باللون الأبيض نتيجتين تعزّزان اختلافه عن التعبيرية: تعاقب الحدود بدل تعارضها؛ خيار بديل للروح بدلاً من الصراع أو القتال. من جهة في التعاقب بين

(14) في مقال نشره لويس مال (Louis Malle) في مجلة *Arts* (30 كانون الأول/ديسمبر 1959)، شدّد على العناصر الشهوانية في أفلام بريسون، ولا سيما في فيلم النشال (*Pick-pocket*). وعلى العكس نستطيع أن نقدّم عن ستيرنبرغ تأويلاً روحانياً، وخاصة في فيلمه قطار شنغهاي السريع (Shangaï Express). (انظر مشهد الصلاة الباذخ).

الأبيض والأسود نجد أن الأبيض هو الذي يأسر النور، وأن الأسود يبدأ عندما ينتهي النور، كما نجد البين بين أحياناً والرمادي العصي على التمايز والذي يشكل الحد الثالث. وتتم التعاقبات من صورة إلى أخرى، أو تجري في الصورة نفسها. وعند بريسون هي تعاقبات إيقاعية بين الليل والنهار، كما في فيلم **يوميات كاهن في الريف** (*Le Journal d'un curé de Campagne*) أو حتى في فيلم **لانسيلو البحيرة** (*Lance-lot du Lac*). وعند درييز، تصل التعاقبات إلى تركيب هندسي، كأنها "بناء نغمي" أو تبليط للمكان (كما في فيلمي **يوم الغضب** و**أورديت**). ومن جهة أخرى يبدو أن خيار الروح البديل يتلاءم تماماً مع تعاقب الحدود: الخير والشر، واللايقين أو اللامبالاة، ولكن ذلك يتم بطريقة غامضة جداً. وفعلاً يُشك في وجوب اختيار اللون الأبيض. لدى درييز وبريسون يكتسب الأبيض الخليوي والسريري طابعاً مخيفاً ووحشياً ولا يقل عن البياض الجليدي لدى ستيرنبرغ. فالأبيض الذي اختارته **الإمبراطورة الحمراء** يقتضي تخلياً مريراً عن قيم الحميمية التي تجدها **فينوس الشقراء** في التخلي عن اللون الأبيض. إنها قيم الحميمية ذاتها التي تجدها بطلة فيلم **يوم الغضب** ذات لحظة في الظل العصي على التمايز، بدلاً من الأبيض الكهنوتي. فالبياض الذي يحبس النور ليس أفضل من السواد الذي يبقى غريباً عنه. وأخيراً نرى أن خيار الروح البديل لا يمت بصلة إلى تعاقب الحدود، مع أن هذا التعاقب هو بمثابة أساس له[15]. من باسكال إلى كيركيغارد انتشرت فكرة مهمة جداً تقول:

---

(15) حول التعاقبات، وحول خيار الروح البديل، ثمة عناصر تحليل كثيرة نجدها عند فيليب باران (Philippe Parrain) حول درييز (Dreyer) (المصدر نفسه)، وعند ميشال إستيف حول بريسون. =

لا تتعلق البدلية بحدود يجب اختيارها، بل بطرق عيش الشخص الذي يختار. فثمة خيارات لا يمكن طرحها إلا بشرط الاقتناع بأن لا خيار أمامنا، إما بسبب التزام أخلاقي (الخير، الواجب) وإما لضرورة مادية (الظروف، الأوضاع)، وإما لضرورة نفسية (رغبتنا في شيء معين). إن الخيار الروحي يتحقق ما بين طريقة وجود الشخص الذي يختار، بشرط ألا يعلم بأنه يختار وبين طريقة وجود الشخص الذي يعلم بأنه أمام خيار. كأن هناك اختياراً للاختيار أو لعدم الاختيار. إذا ما كنت واعياً للاختيار، فثمة إذن خيارات لا أستطيع الإقدام عليها، وثمة طرق عيش لا يمكنني عيشها من بعد، وطرق كنت أعيشها كلها مشروطة بقناعة تقول: "لم يكن لدي الخيار". إن رهان باسكال لم يقل شيئاً آخر: فتعاقب الحدود هو فعلاً تأكيد على وجود الله، ونفيه وتعليقه (بالشك واللايقين)؛ ولكن تعاقب الروح يكمن في مكان آخر، فهو يراوح بين طريقة حياة الشخص الذي "يراهن" على أن الله موجود وبين طريقة حياة الشخص الذي يراهن على عدم وجوده أو لا يريد أن يراهن. يرى باسكال أن الأول فقط يعي بأنه معني بالاختيار، ولا يستطيع الآخران أن يختارا إلا بشرط أن يعرفا كنه ذلك. باختصار، الاختيار الذي هو بمثابة تصميم روحي لا يهدف إلا لذاته: أنا أختار الاختيار، وبالتالي أستبعد كل اختيار اتخذته بأسلوب عدم الاختيار. هذا سيكون أيضاً جوهر ما سماه كيركيغارد بـ "البدلية"، وما سماه سارتر بـ "الاختيار"، وهذه الكلمة الأخيرة هي الترجمة الإلحادية لكلمة كيركيغارد.

من باسكال إلى بريسون، ومن كيركيغارد إلى دريير، يرتسم خط

= Michel Estève, *Robert Bresson* (Paris: Seghers, [s. d.]).

من الإلهام. عند كتّاب التجريد الغنائي، ثمة سلسلة غنيّة من الشخصيات التي تمثّل طرق عيش ملموسة. هناك الرجال البيض، أي رجال الله والخير والفضيلة، وهناك "أتقياء" كباسكال وطغاة ومنافقون ربما، وحماة النظام باسم الواجب الأخلاقي أو الديني. هناك رجال اللايقين الرماديون (على غرار البطل في فيلم **مصاص الدماء** لدريير، وعلى غرار لانسيلو لبريسون، أو حتى **النشّال** الذي كان عنوانه الأول **لا يقين**). وهناك مخلوقات الشر، وهي كثيرة عند بريسون (انتقام هيلين في فيلم **سيدات غابة بولونيا** (*Les dames du bois de Boulogne*) وخبث جيرار في فيلم **كيفما اتفق يا بلتزار** (*Au hasard Balthazar*)، وسرقات **النشّال** (*Pickepocket*)، وجرائم إيفون في فيلم **المال** (*L'argent*). وفي ذورة الجانسينية عند بريسون، أظهر العار نفسه في الأعمال، أي الخير والشر فيها: ففي فيلم **المال** لن يمارس الورع لوسيان (Lucien) الإحسان إلا بناء على الشهادة الكاذبة والسرقة اللتين كانتا شرطيه في ذلك، في حين أن إيفون لا يُقدم على الجريمة إلا بعد أن توضح له شرط الآخر. وقد يقال إن رجل الخير لا يصل إلا بعد أن ينتهي رجل الشر من فعلته. ولكن لماذا لا يكون هناك، بدلاً من خيار الشر المرغوب فيه، خيار للشر "من أجل" الشر من دون أي التباس؟ إن جواب بريسون يشبه جواب ميفيستو عند غوته: نحن معشر الأبالسة ومصاصي الدماء أحرار في ارتكاب الفعلة الأولى، ولكننا عبيد في الأخرى. هذا ما يقوله الحس السليم (ولكن بأسلوب سيء)، وهذا ما تفوّه به مفوض الشرطة في فيلم **النشال**: "إننا لا نتوقف البتة"، لقد اخترتَ موقفاً لم يعد يسمح لك بالاختيار. بهذا المعنى نرى أن النماذج الثلاثة من الشخصيات السابقة تنتمي إلى الخيار السيىء، ومن ذلك الخيار الذي لا يتم إلا بشرط إنكار

الخيار (أو الخيار المتبقي). عندئذٍ نفهم – من وجهة نظر التجريد الغنائي – ماهية الخيار، وعي الخيار كتصميم روحي متين. ليس هو خيار الخير، وليس أيضاً خيار الشر. إنه خيار لا يتحدّد من خلال ما يختاره، وإنما من خلال القوة التي يمتلكها والتي تتمثّل في تمكّنه من البدء من جديد ومن التثبّت الذاتي، مجازفاً برهانه كل مرة. وحتى إذا اقتضى هذا الخيار التضحية بصاحبه، أي أنه لا يقدم على هذه التضحية إلا بشرط أن يعرف أنه سيعاود الكرة في كل مرة، وفي جميع المرات (وهنا أيضاً نجد تصوّراً شديد الاختلاف عن تصور التعبيرية التي تعتبر أن التضحية تمت مرة واحدة، وانتهى الأمر). لدى ستيرنبرغ نفسه، ليس الخيار الحقيقي إلى جانب **الإمبراطورة الحمراء** ولا إلى جانب تلك التي اختارت الانتقام في فيلم *Shangai Gesture*، بل إلى جانب تلك التي اختارت حتى التضحية بنفسها في فيلم **قطار شنغهاي السريع**، ولكن بشرط: ألا تبرّر لنفسها تلك التضحية، وألا تعتبر أن ذلك واجب، وأنه لا يترتّب عليها تقديم حساب لأحد. الشخصية ذات الاختيار الصحيح وجدت نفسها في التضحية وتجاوزت التضحية التي لا تكف عن التجدّد: فعند بريسون ثمة جان دارك، والرجل المحكوم عليه بالموت، وكاهن القرية؛ وعند دريير ثمة أيضاً جان دارك والثلاثي الكبير: آن في فيلم **يوم الغضب** وإنجيه في فيلم **أورديت** وأخيراً **جيرترود**. وإلى النماذج الثلاثة السابقة يجب أن نضيف نموذجاً رابعاً: ألا وهو شخصية الاختيار الصحيح أو شخصية الاختيار الواعي، أي التأثر: فإذا حافظ الثلاثة الآخرون على التأثر كحالة راهنة في نظام أو في فوضى قائمين، فإن الشخصية ذات الاختيار الصعب ترفع تأثّرها إلى قوة بها أو إمكانيتها الخالصة على غرار حبّ لانسيلو المرهف، ولكن هذه الشخصية تجسد هذا التأثر وتبلوره

ولا سيّما أنها تبث فيه الجانب الذي لا يقبل بالتبلور، والذي يتجاوز كل إتمام (العود الأبدي). ويضيف بريسون أيضاً نموذجاً خامساً أو شخصية خامسة: الحيوان أو الحمار في فيلم **كيفما اتفق يا بلتزار**. فلأن الحمار لا يعرف إلا براءة من يتعذر عليه أن يختار أو براءة الخيارات البشرية، أي جانب الأحداث التي تتحقق داخل الأجساد وتقتلها من دون التمكّن من الوصول (ولكن دون التمكن من الخيانة) إلى جانب ما يتجاوز الإنجاز أو التصميم الروحي. وهكذا يكون الحمار الموضوعَ المفضل لخبث البشر، ولكن أيضاً الاتحاد الأسمى بالمسيح، أو بإنسان الاختيار.

إنها لفكرة غريبة هذه النزعة الأخلاقية المفرطة التي تتعارض مع الأخلاق، وهذا الإيمان الذي يتعارض مع الدين. فلا علاقة له البتة مع نيتشه، ولكنه موجود بغزارة عند باسكال وكيركيغارد أو الجانسينية والإصلاحية (وهو موجود حتى عند سارتر). إنه ينسج بين الفلسفة والسينما مجموعة من العلاقات القيّمة[16]. ونلاحظ عند إريك روهمر

(16) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لم تسعَ الفلسفة إلى تجديد مضمونها فحسب، بل إلى امتلاك وسائل وأشكال تعبيرية جديدة، على يد مفكرين مختلفين جداً لا يجمع بينهم إلا شعورهم بأنهم الممثّلون الأوائل لفلسفة المستقبل. هذا واضح جداً عند كيركيغارد (في فرنسا ظهر هذا البحث عن أشكال جديدة في حلقة رينوفييه (Renouvier) وليكيير (Lequier) لدى مجموعة أُهملت ظلماً وكان أحد مواضيعها الأساسية فكرة الخيار). إذا بقينا عند كيركيغارد لقلنا إن إحدى الوسائل التي اتسم بها هو أنه يُدخل في تأملاته شيئاً يصعب على القارئ أن يحدده بوضوح: هل هو مثال أو مقطع من مذكرات حميمية أو حكاية أو طرفة أو ميلودراما... إلخ؟ في مؤلفه *Le traité du désespoir* مثلاً يروي قصة رجل برجوازي يتناول طعام الفطور مع عائلته متصفحاً جريدته، وفجأة يهرع إلى النافذة ويصرخ: «إليّ بالممكن، وإلا اختنقتْ!»، وفي كتاب مراحل على درب الحياة يروي قصة المحاسب الذي يصاب بالجنون ساعة في اليوم، ويبحث عن قانون يحصي ويثبّت التشابهات، وذات يوم يدخل إلى الماخور ولكنه لم يحتفظ بأية ذكرى عما حدث، وربما كان هذا «هو الذي يدفعه إلى الجنون...». في كتاب *Crainte* =

أيضاً تاريخاً كاملاً من أنماط العيش والاختيار، ومن ضروب الاختيارات الخاطئة والاختيارات الواعية ويتصدر مجموعة أفلام **الحكايات الأخلاقية** (ولا سيما فيلم **ليلتي عند مود** (*Ma nuit chez Maud*)؛ ومؤخراً فيلم **الزواج الجميل** (*Le beau mariage*) الذي يتكلّم عن فتاة شابة اختارت أن تتزوج وتصرّح بذلك جهاراً، لأنها اختارته كما اختارت في الماضي عدم الزواج، ويحدوها الوعي الباسكالي نفسه ونفس التوق إلى الخلود واللانهاية). لماذا تمتعت هذه المواضيع بأهمية كبرى من الناحيتين الفلسفية والسينمائية؟ ولماذا يجب الإلحاح على هذا الخيار؟ ذلك أن الخيار الصحيح، الخيار الذي يعني اختيار الخيار، في الفلسفة كما في السينما عند باسكال وبريسون وكيركيغارد ودريير، يُفترض فيه أنه يرد إلينا كل شيء. يجعلنا نجد كل شيء في روح التضحية، أثناء التضحية، لا بل قبل حصول التضحية. قال كيركيغارد: عندما أترك خطيبتي تعاد إلي بالخيار الصحيح؛ إن إبراهيم (Abraham) عندما ضحّى بابنه وجده في فعل التضحية. لقد ضحّى أغاممنون (Agamem-non) بابنته إيفيجينيا (Iphigénie) ، لكنه فعل ذلك كواجب، وكواجب فقط، مختاراً ألا يكون له اختيار. على العكس، سيضحّي إبراهيم بابنه الذي يحبّه أكثر من نفسه، باختياره فقط، وبوعي اختياره الذي يوحّده بالله متجاوزاً مسألة الخير والشر. حينئذٍ رُد إليه ابنه. هذه هي مسألة التجريد الغنائي.

= *et tremblement* يروي قصة أنييس والإله البحري بأسلوب الصور المتحركة، وقدم كيركيغارد عنها عدة سيناريوات. وهناك أمثلة كثيرة. ولكن القارئ المعاصر يستطيع أن يعطي اسماً لهذه المقاطع الغريبة، ففي كل قصة هناك سيناريو أشبه بإزائية حقيقية ظهرت بهذا الأسلوب في الفلسفة واللاهوت وللمرة الأولى.

لقد انطلقنا من مكان محدّد لأوضاع الأشياء، مكان يتعاقب فيه اللون الأبيض والأسود والرمادي... وقلنا إن الأبيض يدلّ على واجبنا أو مقدرتنا؛ والأسود على عجزنا أو تعطشنا إلى الشر؛ والرمادي إلى اللّايقين عندنا، وإلى بحثنا وعدم اكتراثنا. ثم ارتقينا إلى خيار الروح، فكان علينا أن نختار بين أنماط من العيش، وكان يقضي بعضها بلونه الأبيض أو الأسود أو الرمادي أن لا خيار أمامنا (أو أننا فقدنا هذا الخيار)؛ ولكن نمطاً واحداً آخر منها كان يقضي بأن نختار الاختيار، وبأننا نعيه. إنه النور اللوني أو المحايث الذي يتجاوز الأبيض والأسود والرمادي. وما أن نصل إلى هذا النور حتى يَرُدّ لنا كل شيء، يردّ لنا اللون الأبيض ولكنه يكف عن احتجاز النور؛ وبعد ذلك يرد لنا الأسود الذي لم يعد يقطع النور، ويردّ لنا حتى الرمادي الذي يكف عن التماهي مع اللايقين وعدم الاكتراث. لقد بلغنا حيزاً روحياً لا يعود فيه ما نختاره يتميّز عن الاختيار ذاته. يتحدد التجريد الغنائي بمغامرة النور والأبيض. ولكن فصول هذه المغامرة هي التي منذ البداية تجعل الأبيض الذي يحتجز النور يتناوب مع الأسود الذي يتوقف النور عنده. ومن ثم يتحرّر النور في خيار يردّ لنا الأبيض والأسود أيضاً. لقد انتقلنا ونحن في المكان نفسه من حيز إلى آخر، انتقلنا من الحيز الفيزيائي إلى الحيز اللدني الذي يعطينا فيزياءً (أو ميتافيزياء). الحيز الأول خليوي ومغلق، ولكن الحيز الثاني لا يختلف عنه، إنه ذاته باعتبار أنه وجد فقط الانفتاح الروحي الذي يتخطى الالتزامات الشكلية والضغوط المادية جميعها، هارباً إما بالفعل أو بشكل مبدئي. هذا ما اقترحه بريسون من خلال مبدأ "التشظّي" الذي نادى به، فنحن ننتقل من مجموع مغلق نشظّيه إلى كل روحي مفتوح خلقناه أو أعدنا خلقه. وهذا أيضاً ما قاله دريير: الممكن فتح الحيز كبعد

من أبعاد الروح (بعد رابع أو خامس). **فلم يعد الحيز محدداً، لقد أصبح حيزاً عادياً مماثلاً لقوة الروح** وللقرار الروحي المتجدّد دائماً، وهذا القرار هو الذي يُشكّل التأثر أو "الانفعال العاطفي الذاتي"، وهو الذي يأخذ على عاتقه وصلَ الأجزاء ببعضها.

إن الظلمة وكفاح الروح والأبيض وبدليّة الروح، تشكّل كلها النهجين الأولين اللذين بهما يصبح الحيز حيزاً عادياً ويرقى إلى قِوى المضيء الروحية. يجب أيضاً أن ننظر في النهج الثالث، وأعني به اللون الذي لم يعد الحيّز المظلم للتعبيرية، ولا الحيز الأبيض للتجريد الغنائي، وإنما الحيز/ اللون للتلوينية. وكما في التصوير، نحن نميّز التلوينية عن الأحادية اللونية أو التعددية اللونية اللتين – عند غريفيث أو عند إيزنشتاين – صنعتا صورة ملونة فقط وسبقتا الصورة/ اللون.

من بعض النواحي كانت الظلمة التعبيرية والأبيض الغنائي يلعبان دور الألوان. ولكن الصورة/ اللون الحقيقية تُشكّل طريقة ثالثة للفضاء العادي. إن الأشكال الرئيسية لهذه الصورة، وإن اللون/ السطح للمساحة اللونية الموحّدة، وإن اللون الفضائي الذي يتخلّل الألوان الأخرى جميعها، وإن اللون/ الحركة الذي ينتقل من تدرّج إلى آخر، تنحدر كلها ربما من الكوميديا الموسيقية ومن قدرتها على استخلاص ظرف اصطلاحي من عالم افتراضي غير محدود. من هذه الأشكال الثلاثة، يبدو أن اللون/ الحركة هو وحده الذي ينتمي إلى السينما، أما الألوان الأخرى فهي طاقات تصويرية تماماً. ومع ذلك، فإن الصورة/ اللون في السينما تتحدد بخاصية أخرى على ما يبدو مع أنها موجودة أيضاً في التصوير، ولكنها تعطي التصوير مدى ووظيفة مختلفين. إنها خاصية **الامتصاص،**

وعبارة غودار "ليس هذا دماً، بل لون أحمر" هي عبارة التلوينية بالذات. فخلافاً للصورة الملونة فقط، لا ترتبط الصورة/ اللون بهذا الشيء أو ذاك، ولكنها تمتص كل ما تستطيع امتصاصه: إنها القوة التي تستحوذ على كل شيء يقع في مداها، أو هي الصفة المشتركة لأشياء متباينة. ثمة بالتأكيد رمزية للألوان، ولكنها ليست تطابقاً بين لون وتأثّر (الأخضر هو الأمل...) اللون هو على العكس التأثر نفسه، أي الربط المحتمل لجميع الأشياء التي يلتقطها. حصل لأولييه أن قال إن أفلام المخرجة البلجيكية أغنيس فاردا (Agnès Varda)، وخصوصاً فيلمها **السعادة** (*Le bonheur*)، لا تمتص المُشاهد فقط، بل الممثلين أيضاً والمواقف، بحسب الحركات المعقدة المتأثرة بالألوان الإضافية[17]. وانطبق ذلك أيضاً على فيلم **النكتة الصغيرة**، وفيه اعتبر الأبيض والأسود كألوان إضافية، اتخذ الأبيض فيها جانب المرأة (العمل الأبيض، الحب والموت الأبيضان)، في حين أن الأسود اتخذ جانب الرجل، ورسم الممثلان الرئيسيان في "الثنائي المجرد" مكان البدليّة والتكامل أثناء الكلام. وفي فيلم **السعادة** يصل هذا التشكيل إلى الكمال التلويني، فيتكامل البنفسجي الخبازي والذهبي البرتقالي ويتناضح الممثلون والممثلات في الحيز السري الذي يتوافق مع الألوان. وإذا ما تابعنا الاستشهاد بمخرجين متباينين كي نبرز على نحو أفضل الصحة المحتملة لمفهوم من المفاهيم، وجب القول بأن المخرج الأميركي فيشنتي مينيلّي (Vicente Minelli)، منذ بداية السينما، قد اعتبر الامتصاص القوة السينمائية الخاصة لهذا البعد الجديد للصورة. ومن هنا يتجلّى لديه دور الحلم: فالحلم ليس سوى

---

(17) Claude Ollier, *Souvenirs écran,* Cahiers du Cinéma (Paris: Gallimard, [s. d.]), pp. 211-218, et p. 217: Aliénation par la couleur.

الشكل الذي يمتصّ اللون. ففي الكوميديا الموسيقية وفي الأنواع الفنية الأخرى في أفلامه، ثمة متابعة لموضوع الشخوص الممضّ الذين يستحوذ عليهم حلمهم الخاص، ولا سيّما حلم الآخرين وماضيهم (كما في أفلام **يولاندا** و**القرصان** و**جيجي** و**ميليندا**) وحلم القوة لدى الآخرين (كما في فيلم **المسحورون**). وقد بلغ مينيلي قمة لافتة في فيلمه **فرسان سفر الرؤيا الأربعة** الذي يهيمن فيه كابوس الحرب على الكائنات. وفي أعماله جميعها أصبح الحلم الحيّز الذي هو كناية عن بيت عنكبوت يتربّص بالطرائد الحية الذي يجتذبها. وإذا ما أصبحت الظروف تُشكّل حركةَ العالم، وإذا ما صار الشخوص شكلاً راقصاً، فلا ينفصل ذلك عن بهاء الألوان وعن وظيفتها الامتصاصية التي تكاد أن تكون ضارية ومفترسة ومدمرة (كما في عجلة الروليت الصفراء الفاقعة في فيلم **روليت المتعة** [1945]). وصحيح أن مينيلّي قد تصدّى لموضوع من شأنه التعبير الأفضل عن تلك المغامرة الفريدة: مغامرة الحيرة والخشية والاحترام التي أولاها فان غوغ للون واكتشافه وبهاء ابتكاره واستغراقه في ما أبدع واستغراق كيانه وعقله في اللون الأصفر (كما في فيلم **لواعج فان غوغ**)[18].

إن أنطونيوني، وهو واحد من كبار التلوينيين في السينما،

---

(18) في البطاقة التي كرستها مجلة *Dossiers du cinéma* لمينيلّي (Minnelli)، يصرّ تريستان رينو (Tristan Renaud) على ظاهرة الاستغراق، فيتكلّم عن «الصدمة المباغتة لعالمين وصراعهما وانتصارهما، أو استغراق أحدهما في الآخر...». يجب العودة إلى مقالات جان دوشيه (Jean Douchet) التي تحلّل موضوع التهديم والافتراس عند مينيلّي:

Objectif 64 (Février 1964) et *Cahiers du cinéma,* nº 150 (Janvier 1964) (Fleurs vénéneuses ou carnivores)

سيستخدم الألوان الباردة إلى أقصى مداها وكثافتها ليتجاوز بذلك وظيفة الامتصاص التي أبقت الشخوص والمواقف في حيز حلم أو كابوس. مع أنطونيوني نقل اللونُ الحيزَ إلى الفراغ، ومحا ما امتصه. قال بونيتزر: "منذ فيلم **المغامرة** بحث أنطونيوني كثيراً عن اللقطة الخاوية، وعن اللقطة غير المأهولة، في نهاية فيلم **الكسوف** دقّق الفراغ وصحّح جميع اللقطات التي استعرضت الشخصين المتساكنين، كما يشير إلى ذلك عنوان الفيلم (...) لقد بحث عن الصحراء: كما في أفلام **الصحراء الحمراء** و(*Zabriskie Point*) و (*Profession reporter*) (...). وينتهي هذا الأخير بلقطة تنقيل أمامية تصوّر حقلاً فارغاً داخل تشبيكات مسار لا أهمية لها تصل إلى حدّ إلغاء التصوير (...) ويهدف موضوع السينما عند أنطونيوني إلى الوصول إلى اللاتصويرية، ويتم ذلك بمغامرة تفضي إلى كسف الوجه وإلى محو الشخوص[19]. صحيح أن السينما منذ أمد طويل قد توصّلت إلى إحراز تأثيرات ترجيعية تتم بمواجهة المكان ذاته الذي يكون مأهولاً ثم فارغاً (وحدث هذا خصوصاً في فيلم **الملاك الأزرق** مثلاً لستيرنبرغ، مع شرفة لولا (Lola) ومع قاعة الدرس). ولكن الفكرة ند أنطونيوني أخذت مدى غير مسبوق، واللون هو الذي يؤدّي عملية المواجهة. فهو الذي يرفع المكان إلى جبروت الفراغ، بعد أن يكون قد أنجز من الحدث ما أنجز. ولكن المكان لا يخرج منه خائر القوى، بل على العكس تزداد إمكانياته. ثمّة تشابه وتعارض مع بيرغمان في آنٍ واحد: لقد تجاوز بيرغمان الصورة/ الفعل وركّز على القوة العاطفية للقْطة المقرّبة أو للوجه الذي قابله بالفراغ. ولكن الوجه عند أنطونيوني

(19) Bonitzer, *Le champ aveugle* (ويقيم مقارنةً مع بيرغمان).

يختفي باختفاء الممثل والفعل، بينما التركيز العاطفي يتمثّل في المكان العادي الذي يدفع به أنطونيوني بدوره إلى الفراغ.

أضف إلى ذلك أن الحيّز غير المحدّد، كما يبدو يأخذ هنا طبيعة جديدة. فلم يعد، كما في السابق، حيّزاً تحدّده أجزاؤه التي يكون الربط والتوجيه فيها محدَّدين مسبقاً ويستطيعان اتخاذ طرق لا تحصى. إنه الآن مجموع عديم الشكل استبعدَ ما كان يتم ويعتمل فيه. إنه انطفاء أو غشيان، ولكنه لا يتعارض مع العنصر الوراثي. نحن نرى تماماً أن الشكلين متكاملان ومطروحان مسبقاً: ذلك أن المجموع العديم الشكل هو مجموعة من الأمكنة والمواقع الموجودة معاً بمعزل عن الظرف الزمني الذي ينتقل من جزء لآخر، وبمعزل عن الروابط والتوجيهات التي تعطيها إياها الشخصيات والأوضاع الزائلة. ثمة إذاً حالتان للحيز العادي، وتفترض كل حالة وجود الأخرى: فالمجموع العديم الشكل هو سلسلة من الأماكن والمواقع التي تتعايش بمعزل عن النظام الزمني الذي ينتقل من جزء لآخر، وبمعزل عن الروابط والتوجيهات التي كان الشخوص الراحلون يوفرونها لها ويوفرها أيضاً الوضع المنصرم. ثمة إذاً حالتان للحيز العادي أو نوعان من العلامات الحسنة، ومن علامات الانفصال وعلامات الخواء. ولكن عن هاتين الحالتين المترابطتين دائماً نقول فقط إن إحداهما "قبل" وإن الأخرى "بعد". والحيّز العادي يحتفظ بطبيعة وحيدة لا تتغير: فلم تعد له من ثمة حيثيات، لأنه طاقة صِرف، ولأنه يعرض قِوى وكيفيات بحتة فقط، بمعزل عن أوضاع الأشياء والبيئات التي تجسد هذه القوى والكيفيات (والتي جسّدتها وستجسّدها).

إن الظلال إذاً، وتدرجات الأبيض والألوان، هي المؤهّلة لخلق وتكوين فضاءات عادية، **فضاءات منفصلة أو مفرّغة.** ولكن بهذه الوسائل جميعها وغيرها، كان يمكن بعد الحرب أن يشهد الناس انتشاراً واسعاً لمثل هذه الفضاءات، أكان ذلك في استوديوهات رُكّبت فيها ديكورات أو خارج الإستوديوهات، ولها تأثيرات شتّى. وتشكّل التأثير الأول – الذي لا علاقة له بالسينما – بسبب الوضع الذي أعقب الحرب، بمدنه المهدّمة أو التي راحت تُبنى من جديد، وبأراضيه الجرداء وبأحياء الصفيح، وحتى في الأماكن التي لم تصلها الحرب، بنسيجها المديني الموحّد الشكل وأماكنها الفسيحة التي تغيّر استعمالها وبأحواض السفن والمستودعات وأكوام الجيزان والخردة. ونجم التأثير الثاني، كما سنرى، عن أزمة الصورة/ الفعل: فالشخوص قلّما وجدوا أنفسهم في أوضاع حسية حركية "محفّزة"، بل وجسدوها بالأحرى في "المشاوير" والتسكّع والنزهات التي حددت **"أوضاعاً بصرية وصوتية صِرفة"**. ونحتْ الصورة/ الفعل عندئذٍ إلى الانفجار، في حين أن الأماكن المحدّدة تلاشت، فأفسحت المجال لظهور فضاءات عادية انتشرت فيها التأثرات النفسية الحديثة المتمثلة بالخوف والانسلاخ، ولكن المتمثلة أيضاً بالعذوبة والسرعة القصوى والانتظار المديد.

في البداية، إذا كانت الواقعية الإيطالية الجديدة قد تعارضت مع الواقعية، فلأنها قطعتْ الصلة بالحيثيات المكانية، وبالواقعية القديمة للأمكنة، ولأنها شوّشت المعالم الحركية (كما نرى ذلك في المستنقعات والقلعة في فيلم **بايسا** (*Paissa*) لروبيرتو روسيليني (Roberto Rosselini)) أو لأنها شكّلت "اختزالات" بصرية (كما نرى

ذلك في فيلم **أوروبا 51** [1952] لروسيليني أيضاً) في أماكن خيالية غير محددة[20]. وتمثّل ذلك أيضاً في الموجة الفرنسية الجديدة التي هشّمت السطوح وأزالت معالمها المكانية الخاصة لصالح فضاء غير تجميعي: كالشقق غير المكتملة التي صوّر فيها غودار مثلاً، والتي أتاحت الفرصة لظهور عدد من التنافرات والتبدّلات كجميع طرق الدخول من أبواب خُلّبية تمتعت بقيمة شبه موسيقية وخدمت التأثر (كما في فيلم **الاحتقار** (*Le mépris*)). والمخرج الألماني الإيطالي جان ماري ستروب (Jean-Marie Straub) هو الذي بنى سطوحاً عديمة الشكل وفضاءات جيولوجية مُقفرة وغامضة أو مجوّفة ومسارح خالية من مسرحيات تمثّل فيها[21]. أما مدرسة الخوف الألمانية، وخصوصاً مع فاسبيندر (Fass-binder) ودانيال شميد (Daniel Schmid)، فطوّرت مشاهد خارجية كالمدن المُسقفرة، وظهرت فضاءاتها الداخلية مزدوجة في مزايا، ومع أقل ما يمكن من المعالم المميزة وأكبر عدد من زوايا النظر التي تفتقر إلى وصلات (راجع فيلم **فيولانتا** لشميد). كانت مدرسة نيويورك تفرض رؤية أفقية للمدينة على مستوى الأرض حيث تولد الأحداث فوق الرصيف، ولم يعد فيها من مكان إلا فضاء عصيٌّ على التمييز، كما عند المخرج الأميركي سيدني لوميت (Sidney Lumet)؛ وبصورة أفضل، عند جون كاسافيت (John Cassavetes) الذي بدأ بأفلام يسيطر

---

(20) حول الفضاء الواقعي الجديد، راجع مقالتين مهمتين كتبهما ميشال ديفيلير (Michel Devillers) وسيلفي تروزا (Sylvie Trosa) في مجلة *Cinématographe*، العدد 42 و43 كانون الأول/ ديسمبر 1978، وكانون الثاني/ يناير 1979.

(21) Jean Narboni, «Là,» *Cahiers du cinéma*, nº 275 (Avril 1977), et Serge Daney, «Le plan straubien,» *Cahiers du cinéma*, nº 305 (Novembre 1979).

عليها الوجه واللقطة المقرّبة (كما في فيلمي *Shadows* و*Faces* وبنى فضاءات مفصولة عن بعضها وذات وقع عاطفي كما في فيلمي **قصة التافهين** و**أنشودة اليائسين**). فانتقل من نموذج للصورة/ العاطفة إلى نموذج آخر. وهذا يعني أنه فكّك المكان، بناءً على وجه يتجرّد من حيثياته الزمكانية ومن حدث يتجاوز في الأحوال جميعها تفعيله، إما لأنه تأخّر وتحلّل، وإما لأنه – على النقيض – انطلق بسرعة البرق[22]. في فيلم **غلوريا**، تنتظر البطلة طويلاً ولكنها لا تجد الوقت لتلتفت إلى الخلف، فمطاردوها وصلوا منذ مدة، كما لو أنهم كانوا يسكنون هناك أو بالأحرى كما لو أن المكان قد غيّر فجأة معالمه، ولم يعد المكان عينه، مع وجوده في الموقع العادي نفسه. وهذه المرة، امتلأ المكان الفارغ بصورة مفاجئة...

ستكون لنا عودة إلى بعض هذه النقاط. ولكن الإفراط في بالكلام عن الفضاءات غير المحددة، يرجع ربما، كما يقول باسكال أوجيه، إلى السينما التجريبية التي قطعت الصلة مع سرد الأفعال وإدراك الأماكن المحددة. فإذا صحّ أن السينما التجريبية تنزع نحو إدراكٍ سبقَ وجودَ البشر (أو أتى بعدهم)، فهي تنزع أيضاً نحو ما يرتبط بهذا الإدراك، أي

---

(22) انظر تحليلًا للفضاء العديم المعالم والحيثيات عند كاسافيت (Cassavetes)، كتبه فيليب دو لارا (Philippe de Lara)، *Cinématographe,* nº 38 (Mai 1978) وبعامة كان المساهمون في هذه المجلة هم الذين طوّروا اكتشافَ وتحليل هذه الفضاءات المفصولة وأعاروا اهتماماً بالأجزاء المبعثرة والتي لا تهدف إلى شيء: وهذا ينطبق على روسيليني وكاسافيت وأيضاً على لوميه (Dominique Rinieri, nº 74) وشميد (Nadine Tasso, nº 43). واختارت مجلة *Cahiers du cinéma* بالأحرى القطب الآخر، وتحليل الفضاءات المفرّغة.

نحو فضاء عادي متخلّص من حيثياته البشرية. إن فيلم **المنطقة المركزية** لميخائيل سنو (Michaël Snew) لا يرفع الإدراك إلى مرتبة التغيّر الشامل لمادة خام وأولية من دون أن تستخلصَ منها حيّزاً من دون معالم تتبادل الأدوار فيه الأرض والسماء، والخط العمودي والأفقي. حتى العدم ينحرفُ عمّا يخرج منه أو يقع فيه، أي العنصر الوراثي والإدراك الطازج الذي يسبب الإغماء والذي يبثّ الطاقة في المكان فلا يُبقي فيه إلا على الظلّ أو على الأحداث البشرية. في فيلم **طول الموجة**، يستخدم سنو عدسة "زوم" (تقريب وتبعيد) لمدة خمس وأربعين دقيقة ليستكشف غرفةً بطولها وبكامل أبعادها إلى أن تصل الكاميرا إلى الحائط الذي عُلّقت عليه صورة ضوئية لبحر: ومن هذه الغرفة يستخرج فضاء محتملاً يستنفد فيه تدريجياً قوته وخصوصيته[23]. ثمّة فتيات أتينَ لسماع الراديو، وتُسمع أقدام رجل يصعد الدرج ثم ينهار على الأرض، ولكن عدسة "الزوم" تجاوزته تاركةً المكان لإحدى الفتيات كي تروي الحادثة على الهاتف. طيفُ الفتاة، من خلال طباعة سالبة فوقية تكرر المشهد، في حين أن عدسة "الزوم" تستمرّ بالتصوير إلى أن تصل إلى صورة البحر النهائية المعلّقة على الحائط الذي وصلت إليه. الفضاء يلامس البحر الفارغ. العناصر السابقة جميعها؛ للمكان العادي، والظلال، وتدرّجات اللون الأبيض وباقي الألوان، والتقدّم المحتوم، والتناقص المحتوم، والرسم الكبير، والأجزاء المنفصلة والمجموع الفارغ: كل هذه العناصر

---

(23) يصف ب. أ. سيتني هذا «الفيلم البنيوي» ويعلق عليه في: Dominique Noguez, *Cinéma, théorie, lectures* (Paris: Klincksieck, [s. d.]), قائلاً: «حدس المكان هذا، وضمناً حدس السينما كطاقة، هو بديهية في الفيلم البنيوي. الغرفة هي دائماً مكان الممكن الصِّرف...»، ص 342.

تتدخّل هنا في ما أطلق عليه ب. أ. سيتني (P. A. Sitney) تسمية "الفيلم البنيوي".

إن فيلم **أغاثا والقراءات التي لا حدود لها** (*Agatha et les lectures illimitées*) لمارغريت دوراس (Margurite Duras) يتمتّع ببنية مشابهة، إذ مُنحت له ضرورة السرد أو القراءة بالأحرى (تُقرأ الصورة ولا تشاهَد فقط). كما لو أن الكاميرا انطلقت من عمق غرفة فارغة تغيّرت وظائفها، ولن تكون فيها الشخصيتان إلا طيفهما وظلّهما. وعلى العكس، هناك الشاطئ الفارغ الذي تطلّ النوافذ عليه. والوقت الذي تستغرقه الكاميرا لتنتقل من عمق الغرفة إلى النوافذ والشاطئ، مع توقفات ثم متابعات، هو وقت السرد. والسرد نفسه، أي الصورة/ الصوت، يوحّد زمناً لاحقاً وزمناً سابقاً، فترتقي من هذا إلى ذاك: زمن ما بعد البشر، لأن السرد يروي قصة زوجين بدائيين انتهت، ويروي زمناً سبق مجيء البشر لم يوجد فيه أي وجود ليعكّر صفاء الشاطئ. وثمة احتفال بطيء بالتأثر الذي ينتقل من أحدهما إلى الآخر؛ أي هنا احتفال بعلاقة المحارم الجنسية بين الأخ والأخت.

الفصل الثامن

من التأثّر إلى الفعل

الصورة / الغريزة

1)

عندما يتمّ تفعيل الكيفيات والقوى في أوضاع الأشياء، في بيئات جغرافية وتاريخية محددة، ندخل إلى مجال الصورة/ الفعل. وتتعارض واقعية الصورة/ الفعل مع مثالية الصورة/ الانفعال العاطفي. ومع ذلك يوجد بينهما، أي بين الواحدية والاثنينية، شيء "منحلّ" كالتأثّر أو كالفعل "الجنيني". ولا يصنَّف ذلك في خانة الصورة/ التأثّر العاطفي ولا في خانة الصورة/ الفعل. وتتطور الأولى، كما رأينا، في ثنائي الأماكن العادية والتأثّرات. وستتطوّر الثانية في ثنائي البيئات المحددة/ التصرفات. وبين الاثنين نلتقي بثنائي غريب: عوالم أصلية وغرائز بدائية. العالم الأصلي ليس مكاناً عادياً (مع أنه يشبهه)، لأنه لا يظهر إلا في قاع بيئات محددة؛ ولكنه ليس بيئة محددة تنشأ من العالم الأصلي فقط. الغريزة ليست تأثّراً، لأنها انطباع، بالمعنى الأقوى للكلمة، وليست تعبيراً؛ ولكنها مع ذلك لا تختلط بالعواطف والانفعالات التي تنظّم سلوكاً ما أو تُفسده. والحال أنه يجب الاعتراف بأن هذا المجموع الجديد ليس مجرّد وسيلة أو مكاناً

للعبور، ولكنه يمتلك قواماً واستقلالية كاملين يُبقيان الصورة/ الانفعال العاطفي عاجزة عن الإفصاح بذلك.

لنفترض أن هناك بيتاً أو بلاداً أو منطقة. وهذه أوساط تحيين حقيقية وجغرافية واجتماعية. ولكن قد يقال – كليّاً أو جزئياً – إنها تتواصل في داخلها مع العوالم الأصلية. ويمكن أن يتميّز العالم الأصلي بالديكور المصطنع (جوقة في أوبريت، غابة أو غدير في استوديو) كما يتميّز بأصالة منطقة محمية (صحراء حقيقية، غابة عذراء). ونحن نتعرف على هذا العالم من طابعه العديم الشكل: إنه قاع صِرف، أو هو بالأحرى من دون قاع ومصنوع من مواد غير متشكّلة، من ترسيمات أو قطع، وتخترقه وظائف غير شكلية أو أفعال أو ديناميات نشطة لا تحيل إلى مواضيع متشكلة. وفيها تكون الشخوص كحيوانات، فيكون الرجل المخملي كطائر كاسر، والعاشق كتيْس، والفقير كضبع. لا لأن لهم أشكال هذه الكائنات أو سلوكها، ولكن أفعالهم سبقت كل تمايز بين الإنسان والحيوان. إنهم حيوانات إنسانية. والغريزة ليست شيئاً آخر: إنها الطاقة التي تستحوذ على قِطَع العالم الأصلي. فالغرائز والقطع مترابطة بشدة. نعم، الغرائز لا تفتقر إلى الذكاء: فهي تتمتع بذكاء شيطاني يجعل كل غريزة تختار مجالها، وتنتظر فرصتها، وتعلق حركاتها، وتستعير الترسيمات الشكلية التي تحقق في ظلها أفعالها. ولا يفتقر العالم الأصلي هو أيضاً إلى قانون يعطيه قوامه. إنه أولاً العالم إمبيذوكليس (Empédocle)، عالمٌ صُنع من ترسيمات وأجزاء؛ صُنعت الرؤوس من دون أعناق، صُنعت العيون من دون جباه، وصُنعت الأذرع من دون أكتاف، وصُنعت الحركات من دون شكل. ولكن المجموع لا يجمع

الكلّ داخل تنظيم معيّن، بل يوجّه الأجزاء جميعها إلى حقل هائل من القاذورات، أو يوجّهها إلى مستنقع، ويوجّه الغرائز جميعها إلى غريزة الموت الكبرى. العالم الأصلي هو في آنٍ معاً بدايةٌ جذرية ونهاية مُطلقة؛ وأخيراً يربط البداية بالنهاية ويضع الواحدة داخل الأخرى، بمقتضى قانون هو قانون **الانحدار الأكبر**. وهكذا نرى أنه عالم من العنف خاص جداً (وأنه، من بعض النواحي، الشر الجذري)؛ ولكن له الفضل في أنه يطلق صورة أصلية للزمن، في بدايته ونهايته وانحداره، ويطلق كل وحشية الزمان (Chronos).

إنها الطبيعانية؛ (المذهب الطبيعي)، وهي لا تتعارض مع الواقعية، بل على العكس تشدّد على سماتها وتوصلها إلى سوريالية خاصة. وفي الأدب تتمثّل الطبيعانية بإميل زولا (Émile Zola) على الأخص: فهو الذي فكّر في إرفاد البيئات الواقعية بعوالم أصلية. ففي كل كتاب من كتبه وصفٌ لبيئة محددة، ولكن زولا يستنفدها ويعيدها إلى العالم الأصلي: فمن هذا الينبوع العالي يستمد قوته في الوصف الواقعي. فالبيئة الواقعية الراهنة هي الوسيط لعالم تحدد ببداية لافتة وبنهاية مطلقة وبانجراف كبير.

الأساس في الأمر أن البيئة الواقعية والعالم الأصلي لا يسمحان بأن ينفصلا عن بعضهما ولا يتجسدان بوضوح. لا يوجد العالم الأصلي بمعزل عن البيئة التاريخية والجغرافية التي هي بمثابة وسيط له. فالبيئة لها بداية ونهاية وانحدار. لذا تُستخلَص الغرائز من التصرّفات الواقعية الشائعة في بيئة معيّنة، ومن الأهواء والأحاسيس والانفعالات التي تنتاب الناس الواقعيين في هذه البيئة. أما الأجزاء فتنتزع من الأشياء

المتشكّلة فعلاً في هذه البيئة. قد يقال إن العالم الأصلي لا يظهر إلا عندما نثقل ونكثّف ونطيل الخطوط غير المرئية التي تقطّع الواقع والتي تفكّك التصرفات والأشياء. فالأفعال تتجاوز ذاتها نحو أعمال أولية لم تشكلها، والأشياء تتجاوز ذاتها نحو قِطع لن تشكّلها، والأشخاص يتجاوزون ذواتهم نحو طاقات لم "تنظمهم". وفي آنٍ واحد نرى أن العالم الأصلي غائب ولا يعمل إلا داخل بيئة واقعية، ولا يكتسب أهمية إلا عندما يتلازم مع هذه البيئة التي يكشف عن عنفها ووحشيتها؛ ولكن البيئة لا تتبدّى بيئة واقعية إلا عندما تلازم العالم الأصلي، فتتماثل مع بيئة "فرعية" تستمد من العالم الأصلي زمانية هي أشبه بالقدَر. يجب على الأفعال والتصرّفات والأشخاص والأشياء أن تشغل البيئة الفرعية وأن تتطوّر فيها، في حين أن الغرائز والقِطع تعمّر العالم الأصلي الذي يجذب الكلّ إليه. لذا يستحق الكتّاب الطبيعانيون أن تطلق عليهم عبارة "أطباء الحضارة"، حسبما قال نيتشه عنهم؛ لأنهم يشخّصون الحضارة. للصورة الطبيعانية، وللصورة/ الغريزة علامتان هما: الأعراض والأصنام أو التمائم في تصور القِطع. ذلك هو عالم قايين وعلامات قايين بوجيز العبارة، تحيل الطبيعانية إلى أربع حيثيات معاً: فهي العالم الأصلي والبيئة الفرعية والغرائز والتصرّفات. فلنتخيّل عملاً تتمايز فيه البيئة الفرعية عن العالم الأصلي وتنفصلان عن بعضهما: فحتى لو كانا متطابقين على الصعد كافة، فلن يكون هذا العمل عملاً طبيعانياً[1].

(1) يلاحَظ مثلاً أن فيلم حظيرة الخنازير (Porcherie) لبازوليني يفصل بين العالم الأصلي الآكل لحوم البشر وبين البيئة الفرعية لحظيرة الخنازير، ففي الفيلم جزآن منفصلان تماماً: فعمل كهذا لا ينتمي إلى المدرسة الطبيعانية (وبازوليني كان يكره الطبيعانية التي كوّن عنها بشكل مقصود مفهوماً مسطّحاً جداً). وفي المقابل قد يحدث =

للمدرسة الطبيعانية مبدعان كبيران في السينما هما المخرج الأسترالي الأميركي إيريش فون ستروهايم، والمخرج الإسباني لويس بونويل (Luis Bunuel) فعندهما، يستطيع ابتكار العوالم الأصلية أن يتجلى في أشكال متموضعة ومتنوعة جداً ومصطنعة وطبيعية: فهي عند ستروهايم قمة الجبل في فيلم **الأزواج العميان**، وكوخ الساحرة في فيلم **حماقات نسائية**، والقصر في فيلم **الملكة كيلي** ومستنقع الجزء الأفريقي في هذا الفيلم، والصحراء في نهاية فيلم **الكواسر**؛ وهي عند بونويل غابة ديكورية في الستوديو في فيلم **الموت في هذه الحديقة** وهي الصالون في **الملاك المبيد**، والصحراء ذات الأعمدة في **سيمون**، والحصى في **العصر الذهبي**. وحتى إذا كان العالم الأصلي محدَّد الموقع، يبقى المكان الفائض الذي تجري فيه أحداث الفيلم كلها، أي العالم الذي يتبدى داخل البيئات الاجتماعية المصورة بقوّة بالغة. فستروهايم وبونويل واقعيان: فلم تصوَّر البيئة قط قبلهما بمثل هذا العنف والضراوة، البيئة بتوزيعها الاجتماعي المزدوج "أغنياء/ فقراء" و"أخيار/ أشرار". ولكن ما يعطي وصفهما مثل هذه القوة هو طريقتهما في إحالة ملامحه إلى عالم أصلي يهدر في قاع جميع البيئات، ويستمر متلطياً تحتها. وهذا العالم لا يوجد مستقلاً عن بيئات محددة، غير أنه وبشكل معكوس يجعلها تعيش

= في مجال السينما وغيرها أن يشكّل العالم الأصلي بذاته البيئة المشتقة التي يفترض أن تكون واقعية: وهذا ينطبق على الأفلام التي عالجت قضايا سبقتْ تاريخنا، مثل فيلم حرب النار للمخرج جان جاك أنّو (Jean-Jacques Annaud)، وكثير من أفلام الرعب أو الخيال العلمي. مثل هذه الأفلام تنتمي إلى الطبيعانية. وفي الأدب كان ج. هـ. روزني أني (J. H. Rosny Aîné)، مؤلّف *La guerre du feu* هو الذي فتح باب الطبيعانية في اتجاهي رواية ما قبل التاريخ ورواية الخيال العلمي.

بسمات وملامح تأتي من الأعلى، أو بالأحرى تأتي من قاعٍ أشدّ رهبة أيضاً. إن العالم الأصلي هو بداية العالم، ولكنه أيضاً نهايته، وهو انحدار كل منهما نحو الآخر: إن هذا العالم هو الذي يجذب البيئة إليه ويجعل منها أيضاً بيئةً مغلقة وموصدة قطعاً، ويفتح أمامها أملاً غير مؤكّد. مكبّ القمامة الذي تُلقى فيه الجثة هو الصورة المشتركة لفيلمي **حماقات نسائية** و**الرحمة لهم**. ولا تكفّ البيئات عن الخروج من العالم الأصلي والدخول إليه؛ ولا تخرج منه إلا بمشقة كترسيمات مُدانة وغائمة، لتعود إليه نهائياً، إنْ لم تحصل على الخلاص الذي لا يمكنه أن يأتي وحده إلا من تلك العودة إلى الأصل. وهذا هو المستنقع الذي يظهر في القسم الأفريقي من فيلم **الملكة كيلي**، وخصوصاً في السينما الروائية بوتو/ بوتو (Poto-Poto)، وفيه ينتظر العشّاق المعلقون بالأشجار صعود التماسيح: "هنا، (...) خطّ العرض صفر. هنا (...) لا يوجد تقليد ولا توجد سابقة. هنا، (...) كلّ واحد يتصرّف بحسب زخم اللحظة (...) ويفعل ما يدفعه بوتو/ بوتو إلى فعله (...) بوتو/ بوتو هو قانوننا وحده، (...) وهو أيضاً جلادنا (...) نحن جميعاً محكومون بالإعدام"[2]. وخطّ العرض صفر هو أيضاً المكان الرئيسي في فيلم **الملاك المبيد** الذي تجسّدَ

---

(2) Erich von Stroheim, *Poto-Poto*, trad. de l'américain par Renée Nitschke (Paris: Edition de la Fontaine, [n. d.]), p. 132,

نعلم أن ستروهايم قد أصدر ثلاثة أعمال في السينما الروائية، وهي أكثر من سيناريوهات وتختلف عن الروايات بالمعنى الحصري للكلمة، وذلك للتعويض قدر الإمكان عن الاستحالة التي وُضع فيها لإخراج أفلام، فأصدر: *Poto-Poto, Paprika* (Ed. Martel), *Les feux de la Saint-Jean* (Ed. Martel). ويبدو أن بوتو/ بوتو هو التطوّر المستقل لتتمة فيلم **الملكة كيلي** (*Queen Kelly*)، وهي تتمة أفريقية كان ستروهايم قد باشر بها (وهي «البكرة الحادية عشرة من فيلم **الملكة كيلي**»).

أولاً في الصالون البرجوازي المغلق بصورة سرية، ثم، ما إن أعيد فتح الصالون، حتى استقر في الكاتدرائية التي اجتمع فيها من جديد الباقون على قيد الحياة. إنه المكان الرئيسي في فيلم **سحر البرجوازية الرزين** الذي يتشكّل في الأماكن الفرعية المتتالية جميعها لمنع وقوع الحدث المتوقّع. وكان أيضاً أرومة فيلم **العصر الذهبي** الذي ناغم التطورات البشرية جميعها وأعاد هضمها ما إن خرجت منها.

مع الطبيعانية يتجلّى الزمن بقوة كبرى في الصورة السينمائية وكان جان ميتري على حق عندما قال إن فيلم **الكواسر**، هو الفيلم الأول الذي يعبّر عن "ديمومة نفسية"، كتطوّر الشخوص ونموّهم. وعند بونويل، ليس الزمن بأقل حضوراً، ولكنّه بالأحرى أشبه بزمن إنساني وبتحقيب العصور التي مرّ بها الإنسان (وهذا لا يظهر بجلاء في فيلم **العصر الذهبي** فقط، ولكن في فيلم **درب التبّانة** الذي اقتبس من العصور جميعها وقلب نظامها رأساً على عقب)[3]. ومع ذلك، وفي المقام الأول، يبدو أن الزمن الطبيعاني أصيب بلعنة استقرت في جوهره. نستطيع فعلاً أن نقول عن ستروهايم ما قاله الناقد ألبير تيبوديه (Albert Thibaudet) عن فلوبير: الديمومة بالنسبة لفلوبير لا تتمثّل بما يُفعل بل بما يتفكّك وبما يهرع إلى تفكيك نفسه. فلا تنفصل إذاً عن القُصور الحراري وعن التدهور. وهنا نرى أن ستروهايم صفّى حساباته مع التعبيرية. وما يشترك فيه مع التعبيرية، كما رأينا، هو استعمال النور والظلام، مضاهياً في ذلك كلّاً من فريتز لانغ وفريد ريش وموررناو. ولكن الزمن عند هذين الأخيرين لا وجود له إلا

(3) نرجع في تحليل هذين الفيلمين إلى كتاب: Maurice Drouzy, *Luis Bunel architecte du rêve* (Paris: Edition Lherminier, [n. d.]).

بالنسبة للنور والظلمة، بحيث لا يمثّل انحطاط شخصية من الشخوص إلا سقوطاً في الظلمة، أو سقوطاً في ثقب أسود (ويتجلّى هذا في فيلم **آخر الرجال** لمورناو، وأيضاً في فيلم **لولو** لبابست وحتى في فيلم **الملاك الأزرق** لستيرنبرغ عندما حاول أن يقلد التعبيريين). أما عند ستروهايم فيختلف الأمر تماماً: فهو لم يكفّ عن مطابقة الأضواء والظلال مع مراحل التدهور الذي كان يفتنه، وأخضع النور لزمن اعتبره كقصورٍ حراري.

عند بونويل، ليست ظاهرة التدهّور أقلّ استقلالية، بل لعلها أكثر، لأنها ظاهرة تشمل بوضوح الجنس البشري. يكشف فيلم **الملاك المبيد** عن تراجع يعادل على الأقل التراجع الموجود في فيلم **الكواسر**. بيد أن الفرق بين ستروهايم وبونويل هو أن التدهور عند بونويل لا يُنظر إليه كقصور حراري متسارع، بل كتكرار مدهور وكعَود أبدي. فالعالم الأصلي يفرض إذن على البيئات المتعاقبة فيه لا انحداراً بالضبط ولكن تقوّساً أو حلقة. صحيح أن الحلقة، خلافاً للنزول، لا يمكنها أن تكون "سيئة" كلياً: ذلك أنها – كما هو الحال عند الفيلسوف الإغريقي إمبيذوكليس – تدفع إلى تعاقب الخير والشر، والحبّ والضغينة؛ وفعلاً نلاحظ أن العاشق ورجل الخير وحتى القديس يأخذون أهمية عند بونويل لا يجدونها عند ستروهايم. ولكنّ هذا يبقى ثانوياً نوعاً ما، لأن العاشقة والعاشق والقديس بالذات ليسوا في نظر بونويل أقل ضرراً من الفاسقين والمنحطين (كما في فيلم **نازارين** (*Nazarin*)). ولأن الزمن هو زمن القصور الحراري أو زمن العود الأبدي، فإنه في كلتا الحالتين يستمدّ منبعه من العالم الأصلي الذي يكلّفه بلعب دور القدر الذي لا يُغتفر. فما أن ينضوي في الزمن الأصلي الذي هو بمثابة بداية أو نهاية للزمن، حتى

يتمّ في البيئات الفرعية. فهو زمن يكاد أن يكون أفلاطونياً محدثاً. ولا شك أنه يمثّل إحدى مآثر الطبيعانية في السينما، لأنها اقتربت كثيراً من الصورة/ الزمن. ولكن ما حال دون إدراكها الزمن لذاته، والزمن كشكل صرف، هو أنها أُجبرت حيث هي على إبقائه خاضعاً للحيثيات الطبيعانية وجعله متعلّقاً بالغريزة. ومذّاك، لم تستطع الطبيعانية أن تستحوذ إلا على الآثار السلبية للزمن كالتلف والانحطاط والفَقد والخراب والضياع أو النسيان فحسب[4]. (سنرى بأن السينما حينما تواجه بصورة مباشرة شكل الزمن، فهي لن تتمكّن من بناء صورة له إلا إذا قطعت الصلة بالهاجس الطبيعاني بالعالم الأصلي وبالغرائز).

يتمثّل الأمر المهم في الطبيعانية بالصورة/ الغريزة. وهذه تشمل الزمن، ولكن كقدَر للغريزة وصيرورة لمضمونها فقط. يتعلّق الجانب الأول بطبيعة الغرائز. فإذا كانت "بدائية" أو "خامة"، أي إذا كانت تحيل إلى عوالم أصلية، تستطيع عندئذٍ أن تأخذ أشكالاً في غاية التعقيد والغرابة والاستهجان، بالنسبة للأوساط الفرعية التي تظهر فيها. صحيح أن الغرائز غالباً ما تكون بسيطة نسبياً، كغريزة الجوع وغرائز التغذية والغرائز الجنسية، أو حتى غريزة الذهب في فيلم **"الكواسر"**. ولكنها

---

(4) يظهر النسيان بكثرة عند بونويل. والمثال اللافت على ذلك هو نهاية فيلم سوزانا (*Susana*)، إذ يرى جميع الشخوص كأن شيئاً لم يحدث. يأتي النسيان إذاً ليعزّز الانطباع بدور الحلم أو التخييل. ولكن له في نظرنا وظيفة أكثر أهمية، وهي التشديد على نهاية حلقة من الحلقات، وبعدها يستطيع كل شيء أن يتكرّر (بفضل النسيان). ويؤكّد ساباتييه أيضاً أنه وجد عند تيرانس فيشر نهايات سعيدة زائفة، وفيها ينسى الشخوص الشرفاء كل شيء عن الفظائع التي مورست عليهم. (Jean-Marie Sabatier, *Les classiques du cinéma fantastique* (Paris: Balland, 1973), p. 144).

لا تنفصل عن التصرّفات المنحرفة التي تنتجها هذه الغرائز وتنشطها، كغرائز أكل اللحم البشري، والغرائز السادية المازوخية، وغرائز التهام الجثث... إلخ. وسيُثري بونويل هذه القائمة من خلال اهتمامه بالغرائز الروحية تحديداً، وهي أكثر تعقيداً. ولا توجد حدود في هذه الطرق الحيوية النفسية. لا شك أن المخرج الإسباني ماركو فيريري (Marco Ferrire) هو من المخرجين الحديثين النوادر الذي ورث إلهاماً طبيعانياً أصيلًا وفناً يستحضر عالماً أصلياً داخل البيئات الواقعية (هذا ما نراه في الجثة العملاقة لكينغ كونغ المسجّاة في حرم جامعي ضخم، أو ما نراه في المتحف المسرحي في فيلم **حلم قرد**). وفيه غرس غرائز غريبة كغريزة الأمومة لدى الذكر في فيلم **حلم قرد**، أو حتى الغريزة العاتية لنفخ بالون، كما في فيلم **تحطيم**.

يتمثّل الوجه الثاني في مضمون الغريزة، أي، في القسم الذي ينتمي إلى العالم الأصلي والمنتزَع من المضمون الواقعي للبيئة الفرعية، في آنٍ واحد. إن مضمون الغريزة هو دائماً "المضمون الجزئي" أو التميمة أو قطعة اللحم أو القطعة النيئة أو القاذورة أو السروال النسائي أو الحذاء. والحذاء كتميمة جنسية يفسح المجال لإجراء مقارنة بين ستروهايم وبونويل، ولا سيّما في فيلمي **الأرملة السعيدة** من جهة و**يوميات مدبّرة منزل** من جهة أخرى، بحيث تكون الصورة/ الغريزة هي الحالة الوحيدة التي تصبح اللقطة المقرّبة فيها فعلاً ثانوية، وليس السبب في ذلك أن اللقطة المقرّبة هي هدف جزئي بل لأن الهدف الجزئي – وقد أصبح هدف الغريزة – أصبح لقطةً مقرّبة بامتياز. الغريزة هي فعل ينتزع ويمزّق ويقطع الأوصال. والفسق ليس انحرافها بل تفريع لها،

أي أنه تعبيرها الطبيعي في البيئة الفرعية. وهذه علاقة دائمة بين الصياد وطريدته. والعاجز هو الطريدة بامتياز، ما دامت قطعة اللحم عنده لم تعد تُعرف: أهي الجزء الناقص من جسده أو باقي جسده. ولكنه صياد أيضاً، وليس عدم إشباع الغريزة وجوع الفقراء أقل اقتطاعاً من جوع الأغنياء. إن الملكة في فيلم **الملكة كيلي** تنقّب داخل علبة شوكولا كما ينقب المتسوّل داخل حاوية قمامة. ما يعطي حضوراً كبيراً للعاجز أو الوحش في المدرسة الطبيعانية، هو أنه في آنٍ واحد المضمون المحرَّف الذي يحتله فعل الغريزة، وهو الرسم الأولي المشوَّه الذي يقوم مقام الفاعل لهذا الفعل.

يتمثّل الوجه الثالث لقانون الغريزة وقدَرها في أنه يستحوذ من طريق الحيلة - ولكن بعنف - على كل ما تستطيع أن تفعله في بيئة معيّنة، وإذا استطاعت ذلك، أن تنتقل من بيئة لأخرى. ولا يتوقّف هذا الاستكشاف وهذا الإنهاك للبيئات. وفي كل مرة، تختار الغريزة نصيبها في بيئة معيّنة، ولكنها لا تختار، تأخذ في الأحوال جميعها ما تقدّمه لها البيئة، علّها تذهب أبعد من ذلك لاحقاً. هناك مشهد من فيلم **عشيقات دراكولا** لتيرانس فيشر يُظهر مصاص الدماء وهو يبحث عن الضحية التي اختارها، ولأنه لم يجدها فقد اكتفى بضحية أخرى: ذلك أن غريزته في امتصاص الدم لم ترتوِ. وهذا مشهد مهم، لأنه يدل على تطوّر في فيلم الرعب الذي انتقل من المدرسة القوطية إلى المدرسة القوطية المحدثة، ومن التعبيرية إلى الطبيعانية: فلم نعد في صدد التأثّر، بل انتقلنا إلى بيئة الغرائز (بصورة أخرى نقول إن الغرائز تُنشّط هي أيضاً العمل الرائع الذي قدّمه ماريو بافا (Mario Bava). في فيلم **حماقات نسائية** لستروهايم،

نرى البطل ينتقل من مدبرة المنزل إلى امرأة المجتمع الراقي لينتهي بالمرأة المقعدة المعتوهة، مدفوعاً بالقوة البدائية للغريزة القانصة التي تجعله يستكشف البيئات جميعها ويختطف ما تقدّمه له كل غريزة. إن الإنهاك الكامل لبيئةٍ ما وأم ما وخادم ما وولد ما وأب ما، هو ما تفعله بطلة فيلم **سوزانا** لبونويل[5]. ينبغي أن تكون الغريزة كاملة. فلا يكفي القول بأن الغريزة تقتصر على ما تقدمه لها البيئة أو تتركه لها. وليس هذا الاقتصار إذعاناً، بل هو فرح غامر تجد فيه الغريزة قوة اختيارها، طالما أن في أعماقها رغبة في تغيير البيئة، وبحث عن بيئة جديدة يجدر استكشافها وتفكيكها، وتكتفي قدر المستطاع بما تقدّمه هذه البيئة، مهما كان وضيعاً ومنفراً ومقززاً، فأفراح الغريزة لا تقاس بالتأثّر، أي بالمزايا الداخلية للشيء الممكن.

ذلك أن العالم الأصلي ينطوي دائماً على تعايش وعلى تعاقب بيئات واقعية متمايزة، كما نرى ذلك عند ستروهايم، وعند بونويل بخاصة. وهنا لا بدّ طبعاً من التمييز بين وضع الأغنياء والفقراء، ووضع السادة والخدم. ويصعب على الخادم الفقير أن يستكشف ويستهلك بيئة غنية كغني حقيقي أو مزيّف. ويصعب عليه أيضاً أن يدخل إليها

(5) هناك أيضاً يمكن إجراء مقارنة مع بازوليني ففيلم نظرية (*Théorème*) يُظهر هو أيضاً بيئة عائلية أنهكها تماماً وصول شخصية خارجية. ولكن الإنهاك عند بازوليني هو «إنهاك» منطقي، أي أن البرهان فيه ينهك مجمل الحالات الممكنة المطروحة، وهنا تكمنُ فرادة بازوليني: لهذا سُمي الفيلم «نظرية»، ولهذا مثّلت الشخصية الخارجية دور الفاعل الماورائي أو المبرِهن الروحي. وعلى العكس تكون الشخصية الخارجية، عند بونويل والطبيعانية، ممثّلة للغرائز وتعمل على الإنهاك الجسدي للبيئة المختارة (كما نرى ذلك في فيلم سوزانا).

كي يصطاد طرائده في بيئة دنيا بين الفقراء. ومع ذلك يجب الاحتراس من البديهيات. فإذا كان ستروهايم قد توقّف بخاصة عند تطوّر الغني في بيئته هو وعند نزوله إلى قاعها، فإن بونويل (وجوزيف لوزي Jo-seph Losey) لاحقاً) قد رأى أن الظاهرة المناقضة أكثر إثارة للرعب، ربما لأنها ظاهرة شديدة الدقّة والمُخاتلة وأقرب إلى ظاهرة الضبع أو الصقر اللذين يجيدان التربّص، ورأى أيضاً كيف يتم اجتياح الفقير والخادم وكيف يستغل الغني البيئة الغنية وكيف يستهلكها: وهذا لا يتجلّى في فيلم **"سوزانا"** فقط، بل يظهر أيضاً عند الشحاذين والخادمة في فيلم *Viridiana* أيضاً. لدى الفقراء والأغنياء على السواء؛ للغرائز الهدف نفسه والمصير نفسه: التقطيع وانتزاع القِطَع، ومراكمة النفايات، وتشكيل المكبّات، وتذويب الغرائز جميعها في غريزة واحدة هي غريزة الموت. الموت، الموت، غريزة الموت، النزعة الطبيعانية مُشبعة بها. وتُبلغ عنها قتامتها القصوى، مع أنها لم تقل كلمتها الأخيرة فيها. وقبل الكلمة الأخيرة، التي لم يُفقد الأمل فيها كما يمكن أن نتوقّع، أضاف بونويل ما يلي: ليس الفقراء والأغنياء وحدهم هم الذين يساهمون في عملية الانحطاط نفسها، بل أيضاً الفاضلون والقدّيسون. فهؤلاء أيضاً يتكالبون على النفايات ويستأثرون بالقطع التي اختطفوها. لذا نرى أن مجموعات الأفلام التي أخرجها بونويل لا تقل انحطاطاً معمّماً عن القصور الحراري عند ستروهايم. فالناس جميعاً هم طرائد وطفيليات في آنٍ واحد. يستطيع صوت شيطاني أن يقول للرجل الورع نازارين (Nazarin) الذي لا تكف أعمال البرّ عنده عن الإسراع في انحطاط العامل: "أنت أيضاً عديم الفائدة مثلي..."، أنت لست سوى طفيلي. الغنية الجميلة واللطيفة فيريديانا لا تتطور إلا عندما تعي أنها من سقْط

المتاع وأنها طفيلية، وهما صفتان متلازمتان لغرائز الخير. **في كل مكان نجد غريزة الطفيلية نفسها**. وهذا هو تشخيص الظاهرة. قطبا التميمة، أو تميمتا الخير والشر، التميمتان المقدستان وتميمتا الجريمة والجنس تلتقيان وتتبادلان الأدوار، كما يتجلّى ذلك في سلسلة المُسَحاء (جمع مسيح) المثيرة للضحك التي ابتكرها بونويل، ويتجلّى أيضاً في الصليب الخنجري في فيلم **فيريديانا**. بوسعنا أن نسمّي بعضها ذخائر مقدسة "والبعض الآخر – بحسب قاموس السحر –" احتقانات وجوه أو استحواذات، وهما وجها الظاهرة نفسها. وحتى العاشقة والعاشق في فيلم **العصر الذهبي** لا يبحران كثيراً في نهر العالم، بل يتبعان انحداره، ويتعلقان بتمائم يتنازعانها، تمائم تنبئ بتغيّر الزمان بينهما وبالكارثة العتيدة فينفصلان. يقول دروزي (Drouzy): من المستهجن أن يظن السورياليون أنهم رأوا في هذا الفيلم مثالاً على الحب المجنون(6). صحيح أن وضع بونويل كان منذ البداية ملتبساً مع السوريالية مثلما كان وضع ستروهايم كذلك مع التعبيرية: لقد استخدمها ولكن لغايات أخرى هي غايات الطبيعانية الكلية القدرة.

2)

تبقى فروق كبرى بين طبيعانية ستروهايم وطبيعانية بونويل. وحصل في الأدب شيء من هذا القبيل بين زولا وويسمانس (Huys-mans). كان ويسمانس يقول إن زولا لم يتصوّر إلا الغرائز الجسدية، وفي البيئات الاجتماعية النمطية التي يلتحق فيها الإنسان بالعالم الأصلي

(6) Drouzy, *Luis Bunel architecte du rêve,* pp. 74-75.

للحيوانات فقط. أما ويسمانس فتطلّع إلى طبيعانية للروح تعترفُ على نحو أفضل بالهيكلات المصطنعة للانحراف، ولكنها تعترف ربما أيضاً بالعالم الماورائي للإيمان. وعند بونويل، نرى كذلك أن اكتشاف الغرائز الخاصة بالروح - وهي بقوة الجوع والجنس وتشترك معهما - سيعطي الانحراف دوراً روحياً لا نجده عند ستروهايم. بخاصة نجد أن النقد الجذري للدين سيتغذّى من منابع إيمان محتمل، وسيتيح النقد العنيف للمسيحية كمؤسسة الفرصةَ للمسيح بأن يُنظر إليه كإنسان. إن أولئك الذين رأوا في أعمال بونويل نقاشاً داخلياً مع إحدى الغرائز المسيحية لم يكونوا على خطأ: فالإنسان المنحرف والمسيح خصوصاً يرسمان الخطوط العريضة لعالم آخر أكثر مما يفعلانه للعالم الفاني، ويجهران بمسألة تتكلّم عن خلاص الإنسان، حتى ولو كان بونويل يشكّ كثيراً في وسائل هذا الخلاص جميعها، كالثورة والحب والإيمان.

لا يسعنا أن نحكم مسبقاً على التطوّر الذي طرأ ربما على أعمال ستروهايم[7]. غير أن الحركة الأساسية، في المجمل، هي حركة

---

(7) بعد أن أخرج ستروهايم فيلم الملكة كيلي (*Queen Kelly*)، أخرج فيلمه الوحيد الناطق، وكان بعنوان *Walking down Broadway*، ولكن اسمه تغيّر وصار *Hello Sister* وصدر باسم مخرج آخر: وبناء على الشهادات والوثائق، قام ميشال سيمان (Michel Ciment) بتحليل مفصّل «للمشاهد» المنسوبة إلى ستروهايم (انظر: Michel Ciment, *Les conquérants d'un nouveau monde*: *Essais sur le cinéma américain* (Paris: Gallimard, [s. d.]), pp. 78-94). ولكن الأحداث المنسوبة له على الأرجح، وخلاصة السيناريو الذي كتبه ستروهايم تبدو لنا أنها بقيت في خط عمله السابق. وقد تظهر علائم التطور الممكن بشكل أوضح في فيلم زواج الأمير، وهو تتمة لفيلم سمفونية الزواج (*La symphonie nuptiale*) الذي سُحبَ منه إخراجه. كان من المفترض أن يحصل اهتداء روحي للبطلة، مما فتح ربما لستروهايم مجالات جديدة. وظهرت عناصر تطوّر أخرى في الأفلام المقتبسة من روايات، إما مع العالم الأفريقي =

يفرضها العالم الأصلي على البيئات، أي أنها تفرض الانحطاط والهبوط والقصور الحراري. عندئذٍ لا يمكن طرح مسألة الخلاص إلا عندما تستردّ محلياً الطاقة الضائعة التي تخوّل العالم الأصلي أن يفتح بيئة بدل أن يغلقها. وهكذا يتبدّى المشهد الشهير للحب الطاهر الذي ينمو بين أشجار التفاح المزهرة في فيلم **سمفونية الزواج**، والنصف الثاني من فيلم **زواج الأمير** الذي يستحضر ربما ولادة حياة روحية. ولكننا رأينا عند بونويل أن الدائرة أو العَود الأبدي يحلّان محل القصور الحراري. والحال أن العَود الأبدي فاجع كالقصور الحراري، وأن الدائرة مخزية في أجزائها جميعها، ولكنهما مع ذلك يحرران قوة روحية متكرّرة تطرح بطريقة جديدة مسألة الخلاص الممكن. الرجل الصالح أو القديس ليسا أقل انحباساً في الدائرة من البهيمة أو من الشرير. ولكن أليس التكرار قادراً على الخروج من دائرته المغلقة، وعلى "القفز" فوق الخير والشرّ؟ فالتكرار هو الذي يؤدي بنا إلى الضياع ويحط من قدرنا، ولكنه هو أيضاً يستطيع إنقاذنا وإخراجنا من التكرار الآخر. لقد أقام كيركيغارد معارضة بين الماضي المقيّد والمهين وبين تكرار الإيمان العاكف على المستقبل والذي يعطينا كل شيء، في قوة تختلف عن قوة الخير، ولكنها قوة العبث. يتعارض العَود الأبدي كتكرار لحدث يتم دائماً، مع العَود الأبدي كقيامة، فيصبح هبةً جديدة لما هو جديد وممكن. والأكثر قرباً من بونويل هو الكاتب الفرنسي ريمون روسيل (Raymond Roussel) الذي أحبه السورياليون والذي كتب "مشاهد" أو قصصاً مكررة مرتين:

= للبوتو البوتو ومع الطريقة التي أنقذ الحبُ العاشقين، وإما مع عالم الغجر في فيلم **بابريكا** (*Paprika*) مع موت العاشقين في حقل الزهور.

ففي كتاب *Locus solus* [مكان وحيد] ثمّة ثماني جثث في حوض زجاجي تُكرّر ما حدث لها في حياتها؛ ولوسيوس إغروازار، وهو فنّان وعالم عبقري أصبح مجنوناً بعد مقتل ابنته، يكرّر كثيراً ظروف مقتلها، إلى أن اخترع آلة تسجّل صوت مغنية وتشوّهه وتعيد صوت الطفلة الميتة فيعترف أن كل شيء أعيد له: الطفلة والسعادة. وننتقل من تكرار مبهم إلى تكرار هو بمثابة لحظة حاسمة، ومن تكرار مغلق إلى تكرار مفتوح، من تكرار لم يفشل فقط إلى تكرار يدفع إلى الإخفاق، ومن تكرار لا ينجح فقط بل يُعيد خلق النموذج أو الأصل[8]. يظن المرء أنه أمام سيناريو لبونويل. بالفعل، لا يتم التكرار فقط لأن الحدث يفشل، بل هو الذي يجعله يفشل، كما نرى ذلك في فيلم **سحر البرجوازية الرزين**، وفيه يستمر تكرار طعام الغداء في جعل الانحطاط يصيب جميع الأوساط المنغلقة على نفسها بفعل التكرار (وسط الكنيسة كمؤسسة، ووسط الجيش، والوسط الدبلوماسي...). وفي فيلم **الملاك المبيد**، نرى أن قانون التكرار الرديء يحتجز المدعوين في الغرفة ذات الحدود التي يتعذّر اختراقها، في حين أن التكرار الجيد يبدو وكأنه يلغي الحدود ويفتحها على العالم.

لدى بونويل وروسيل، يظهر التكرار الرديء في أشكال عدم الدقة أو عدم الاتقان: فتقديم المدعوَّين نفسيهما في فيلم **الملاك المبيد** هو تقديم حار مرة وبارد مرة أخرى؛ ورفع الأنخاب على شرف الضيف يتمّ في جو من اللامبالاة مرة، ومن الاحتفاء العام مرة أخرى. أما التكرار

---

(8) حلّل ميشال بوتور (Michel Butor) وقارن موضوع التكرار عند كيركيغارد وعند روسيل في: *Répertoire I* (Paris: Edition de Minuit, [s. d.]).

المنقذ فيبدو صحيحاً، وصحيحاً وحده: ذلك أن البنت العذراء قدّمت نفسها للإله الضيف، فيستعيد المدعوّون تماماً وضعيتهم الأولى، وبالتالي يتحرّرون. ولكن الدقة في التكرار معيار خاطئ، وتحلّ محلّ شيء آخر. فتكرار الماضي ممكن مادياً، ولكنه مستحيل روحياً، بسبب الزمن؛ على العكس من ذلك، يبدو أن تكرار الإيمان – وهو تكرار يتطلّع إلى المستقبل – مستحيل مادياً، ولكنه ممكن روحياً، لأنه قائم على التكرار الدائم ويصعد المجرى الذي تحتجزه الدائرة بفضل لحظة زمنية خلاقة. هل هناك تكراران يتعارضان، وكأنهما غريزة موت وغريزة حياة؟ إن بونويل يتركنا في أعلى درجات اللايقين بدءاً من تمييز التكرارين أو بالخلط بينهما. يريد مدعوّو الملاك أن يحيوا ذكرى، أي أن يكرروا التكرار الذي أنقذهم، ولكنهم بذلك يسقطون في التكرار الذي قادهم إلى الضياع: فبعد أن اجتمعوا في الكنيسة كي يرفعوا تسبيحةً لله، وجدوا أنفسهم أسرى، بدرجة عالية وكثيفة، فيما يتعالى هدير الثورة. وفي فيلم **درب التبانة،** يبدو المسيح كإنسان وكأنه احتفظ طويلاً بفرصة الانفتاح على العالم، من خلال الأوساط المختلقة التي تعرّف الحاجّان عليها تباعاً، ولكن يبدو بوضوح أن كل شيء ينغلق في النهاية وأن المسيح بذاته أصبح سياجاً عازلاً بدل أن يكون أفقاً[9]. من أجل الوصول إلى تكرار لينقذ الحياة ويغيّرها، ويتجاوز مقولتي الخير والشر، ألا ينبغي الانسلاخ عن نظام الغرائز وتفكيك دوائر الزمن والوصول إلى عنصر

---

(9) يحلّل موريس دروزي (Maurice Drouzy) لقطات فيلم درب التبانة (*La voix lactée*) الذي يظهر فيه المسيح، ويطرح المسألة التي فيها تصوّر بونويل خلاصاً ممكناً: ص 174 وما يليها.

يكون بمثابة "رغبة" حقيقية، أو خيار قادر على المعاودة المستمرة (رأينا ذلك عندما تكلّمنا عن التجريد الغنائي)؟

مع ذلك، فقد كسب بونويل عندما جعل من التكرار، أو من القصور الحراري، قانون العالم. **لقد وضع قوّة التكرار في الصورة السينمائية.** وبذلك تجاوز عالم الغرائز ليتلمّس أبواب الزمن وليحرّره من الانحدار أو من الدوائر التي كانت تُلزمه بمضمون معيّن. لم يهتم كثيراً بأعراض الغرائز وبتمائمها، لأنه طوّر نوعاً آخر من العلامات التي يمكننا تسميتها بـ "المشهد" والتي قد تعطينا صورة مباشرة/ زمناً مباشراً. وهذا جانب من أعماله نجده لاحقاً، لأنه يتجاوز الطبيعانية، ولكن بونويل يتجاوز الطبيعانية من الداخل، من دون أن يتخلّى عنها إطلاقاً.

3)

ما يهمنا الآن ليس طريقة الخروج من حدود الطبيعانية، بل بالأحرى الطريقة التي فشل بعض السينمائيين الكبار في تبنيها، على الرغم من محاولاتهم المتكررة. ذلك أنهم كانوا يهجسون بعالم الغرائز الأصلي؛ ولكن العبقرية الخاصة لكل منهم حرفتهم عن النظر في مشاكل أخرى. على سبيل المثال حاول لوتشينو فيسكونتي (Luchino Visconti) منذ فيلمه الأول **هوس** إلى فيلمه الأخير **البريء**، أن يصل إلى الغرائز الخام والبدائية. ولكنه بسبب أرستقراطيته المفرطة لم ينجح في ذلك، لأن موضوعه الحقيقي كان في مكان آخر وكان يتعلّق بالزمن مباشرة. أما كلود رينوار فيختلف عنه ولكنه يبقى مثيلاً له. ذلك أنه غالباً ما اهتمّ بالغرائز المنحطة والعنيفة (ولا سيّما في أفلام **نانا** (*Nana*) و**يوميات مدبرة منزل** (*Le journal d'une femme de chambre*) و**الوحش**

البشري (*La bête humaine*)، ولكنه يبقى أقرب إلى غي دو موباسان (Guy de Maupassant) منه إلى الطبيعانية. وفعلاً نجد أن الطبيعانية عند موباسان لم تعد سوى واجهة: فتُرى الأشياء من وراء زجاج، أو ترى كما لو كانت "مشهداً مسرحياً"، وهذا يمنع المدى الزمني من أن يشكّل مادة كثيفة في طور التدهور؛ وعندما تختل الرؤية عبر الزجاج، ينفسح المجال للماء الجارية، مما لا يتوافق كثيراً مع العوالم الأصلية وغرائزها وقطعها وترسيماتها الأصلية. وهكذا نرى أن كل ما يُلِهم رينوار يُبعده عن الطبيعانية التي لم تتوقف مع ذلك عن تعذيبه.

لنصل أخيراً إلى السينمائيين الأميركيين: لقد كان بعضهم، وخصوصاً صموئيل فولّر (Samuel Fuller)، مسكونين عميقاً بالطبيعانية وبعالم قايين[10]. ولكن إن لم يتوصّلوا إليها، فلأنهم شغفوا بالواقعية، أي ببناء صورة/ فعل صِرفة يترتب عليها أن ترسم مباشرة العلاقة الحصرية بين البيئات والتصرّفات (أي نموذج آخر للعنف يختلف عن العنف الطبيعاني). إن الصورة/ الفعل هي التي تكبح الصورة/ الغريزة، وهي فاضحة في فظاظتها واعتدالها ولاواقعيتها. إذا وُجدت هبّات طبيعانية في السينما الأميركية، فهي حاضرة في بعض الأدوار النسائية وعلى يد بعض الممثلات. في الطبيعانية، نرى أن فكرة امرأة أصلية هي أسهل استيعاباً من كل ما تبقّى، وينطبق هذا بخاصة على الأميركيين. قدّم زولا المرأة نانا

(10) انظر: Pierre Domeyne, *Dossier du cinéma* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]):
أراد فولر في أحد مشاريعه العزيزة على قلبه، وهو فيلم **قايين وهابيل** (*Caïn et Abel*) أن يروي بالفعل نشأة الانفعالات (الأكذوبة الأولى، الحسد الأول... إلخ) وأضاف إليها تتمة طبيعية، وهي نشأة الشر. وهذا المشروع كمعظم أفلامه، يكشف الجذور الأولى لعمل فولر، أي سينمائي الغريزة والعودة إلى الغرائز الطبيعية والأولية وإلى العنف الجسدي.

كأنها "الجسد الشهوي المركزي" و"الخميرة" و"الذبابة الذهبية"، أي الفتاة الطيبة في الأصل، ولكنها تُفسد كل ما تلمسه وتجرّه إلى الانحطاط الحتمي الذي سينقلب عليها. ثمة نموذج آخر للمرأة الأصلية والمتسلطة والمتجبرة مثّلته آفا غرادنر (Ava Gradner): مرّات ثلاثاً ساقتها الغريزة على نحو لا يقاوم، إلا الاقتران بالرجل الميت أو العاجز (كما في أفلام **باندورا** لألبرت ليوين و**الكونتيسة الحافية القدمين** لجوزيف مانكييفكس (Joseph Mankiewicz) و**الشمس تشرق أيضاً** لهنري كينغ (Henry King). ولكن السينمائي الأميركي الوحيد الذي تمكّن من أن يحيط بطلته بعالم أصلي كامل مفعم بالغرائز العنيفة هو كينغ فيدور وبالتحديد في فترة ما بعد الحرب وابتعاده عن هوليود والواقعية. إن فيلمه *Ruby Gentry* يتكلم عن فتاة المستنقعات (الممثلة جينيفر جونز (Jennifer Jones) التي تتابع انتقامها، وتنتهي من تدمير البيئة المستهلَكة للمدينة والرجال وتجعل المستنقع يعود إلى المستنقع: وهو أجمل مستنقع بُني في استوديو. وهذا ينطبق أيضاً على فيلم **مبارزة في وضح النهار**، وهو فيلم ويسترن طبيعاني، وعلى فيلم **وراء الغابة**، وفيهما ظهر الشخوص وكأنهم منقادون "لقوة سرية ما زالت مبهمة"[11].

---

(11) Christain Viviani, «La garce ou le côté pile,» *Positif,* nº 163 (Novembre 1974).

ويحتوي هذا العدد نفسه على مقالة كتبها ميشال هنري (Michel Henry) “Le blé, l’acier et la dynamite” تحلّل هذه المرحلة عند فيدور 1947-1953: لقد أثبت كيف أن «الخلخلة» عند فيدور قد تغيّر اتجاهُها، فأهملت مواضيع العمل الجماعي وتجديد الإبداع اللذين وسما الصورة/ الفعل في الواقعية الأميركية. والتعارض العزيز على قلب فيدور بين البنت الريفية وبنت المدينة قد اتخذ صورة جديدة، فالبنت الأولى أصبحت امرأة عنيفة ومفترسة بينما أصبحت الأخرى ضعيفة ومنتهَكة.

ما يجعل الصورة/ الغريزة صعبةَ المنال وعسيرة على التحديد والتعيين هو أنها منحصرة نوعاً ما بين الصورة/ الانفعال العاطفي، والصورة/ الفعل. وقد يكون تطوّر المخرج الأميركي نيكولاس راي (Nicholas Ray) خير دليل على ذلك. صحيح أن إلهامه غالباً ما صُوّر على أنه إلهام "غنائي"، لأنه كان ينتمي إلى التجريد الغنائي. إن نزعته التلوينية التي تعطي الألوان أعلى قدرة على الامتصاص، كما هو الحال لدى المخرج الأميركي فيشنتي مينيلّي، لا تلغي الأبيض والأسود وإنما تعاملهما كلونين حقيقيين. وضمن هذا المنظور، فإن الظلمة لم تكن مبدأً بل نتيجة تنجم عن علاقات الضوء بالألوان وباللون الأبيض. وحتى ظلّ المسيح في المشاهد الخارجية الطافحة بالنور في فيلم **ملك الملوك**، يتمدّد طارداً الظلمات؛ وفي فيلم *The Savage Innocents* تحتبس اللقطات الثابتة اللون الأبيض الباذخ الذي يحيل حضارة البيض إلى الظلام (وأُنتجت النسخة الإيطالية من الفيلم بعنوان **ظل أبيض**). وكأن العنف قد تم تجاوزه: فما اكتسبه الشخوص في الفترة الأخيرة من أعمال نيكولاس راي هو مستوى التجريد والسكينة والعزيمة الروحية التي تخوّلهم أن يختاروا، وأن يختاروا بالضرورة الجانب الذي يمكّنهم من التجدد وإعادة خلق الخيار نفسه، من دون رفض العالم. ما بحث عنه الزوجان في فيلم *Johny Guitar* أو في فيلم **تحت ظل المشانق** وبدآ يحصلان عليه، أو الزوجان في فيلم **الأحبولة**، وجداه بغزارة: أي ذلك الخلق المجدَّد لعلاقة مختارة قد تتلاشى في الظلام بشكل مختلف. وبجميع هذه المعاني يظهر التجريد الغنائي كأنه العنصر الخالص الذي سعى ري دائماً إلى بلوغه: فحتى في أفلامه الأولى التي اتخذ الليل فيها أهمية كبرى، لم تكن الحياة الليلية للأبطال إلا نتيجة، ولم يلجأ الشاب

إلى الظلام إلا كردّ فعل. في فيلم **"المنزل في الظل"** الذي يُؤوي الفتاةَ العمياء والقاتل المتهوّر، يكون هذا المنزل أشبه بنقيض للمشهد الثلجي الأبيض الذي سوّده جمهور قاتم من المقتصّين.

لقد احتاج ري إلى تطور بطيء كي يسيطر على هذا العنصر من التجريد الغنائي[12]. وصنع أفلامه الأولى على النمط الأميركي في التعاطي مع الصورة/ الفعل، مما قرّبه من إيليا كازان (Elie Kazan): إن عنف الشاب هو عنف مفعول، هو عنف ارتكاسي ضد البيئة والمجتمع والأب والبؤس والظلم والوحدة. يريد الشاب بعنف أن يصبح رجلاً، ولكن هذا العنف بالذات لا يترك له خياراً إلا الموت أو أن يبقى طفلاً، ويرجَّح بقاؤه طفلاً أكثر من أن يكون عنيفاً (وهذا هو موضوع فيلم **جنون العيش**، على الرغم من أن البطل يبدو فيه أنه نجح في رهانه على "أن يصبح رجلاً لنهار واحد"، ولكن بسرعة خاطفة تمكّنه من هدوء النفس). في مرحلة ثانية من تطور ري، سيعدّل بعمْق صورة العنف والسرعة اللذين كفّا عن أن يكونا ردّة فعل مرتبطة بوضع معيّن، وأصبحا عند الشخصية السينمائية داخليين وطبيعيين وفطريين: فيخال المرء أن

---

(12) انظر: François Truchaud, *Nicholas Ray* (Paris: Edition Universitaires, [s. d.]),

وهذا الكتاب هو تحليل مثالي لتطوّر سينمائيّ من السينمائيين. يميّز تروشو ثلاث مراحل يحددها بحسب العنف وبناءً على مفهوم «الخيار» الذي عالجته كلّ منها: **1)** في الأفلام الأولى، العنف الشبابي والخيار المتناقض الذي يتضمنه؛ **2)** في المرحلة الثانية التي تبدأ من فيلم جوني غيتار (Johnny Guitar) وهو العنف الداخلي الغريزي واستبدال الخير بالشرّ والسعي إلى تجاوز العنف؛ **3)** وأخيراً العنف المتجاوَز في الأفلام الأخيرة وخيار الحب والرضا. وفي غالب الأحيان يصرّ تروشو على إلهام مقتبس من الشاعر رامبو عند ري الذي أراد أن يكرّس له فيلماً يقيم علاقة بين الجمال و"التشنّج".

المتمرّد لم يختر الشرّ تماماً، بل اختار الغاية من الشر وارتقى إلى نوع من الجمال وفي واسطة التشنّج المستمر. لم يعد ذلك عنفاً مفعولاً بل عنفاً كظيماً تنطلق منه فقط أفعال مقتضبة وناجعة ودقيقة وشنيعة في الغالب تشهد بوجود غريزة فظة. مع فيلم **الأحبولة** تتجلّى الغريزة في حياة وموت رجل العصابات الصديق، كما تتجلّى أيضاً في الحبّ الساخط للزوجين، في احتدام رقصات المرأة. وبخاصة يجعل العنف الجديد في فيلم **الغابة المحرّمة** من هذا الفيلم رائعة من روائع الطبيعانية: العالم الأصلي، بحيرة إفيرغلادز (Everglandes) الأميركية، بقعها الخضراء الزاهية، طيورها البيضاء الكبيرة، رجل الغرائز الذي يريد أن "يطلق النار دراكاً على وجه الله"، وعصابته المؤلفة من "إخوة قايين"، وقاتلو الطيور. وعربدتهم تردّ على العاصفة والزوبعة. ولكن هذه الصور يجب تجاوزها: كان موضوع الرهان هو الخروج من المستنقع، ولو اقتضى ذلك الموت، أي باكتشاف إمكانية القبول والمصالحة. وبعد أن يلجم العنف أخيراً وتتحقق السكينة، سيشكلان الصورة النهائية لخيار يختار نفسه ولا يتوقف عن الشروع من جديد، جامعاً في آخر المطاف عناصر التجريد الغنائي كافة الذي طوّرته واقعية المرحلة الأولى وطبيعانية المرحلة الثانية.

يصعب الوصول إلى نقاء الصورة/ الغريزة، والبقاء فيه بخاصة وإيجاد الانفتاح والإبداعية الكافيين فيه. نحن نسمي "طبيعانيين" السينمائيين الكبار الذين صنعوا هذه المدرسة. يمثّل جوزيف لوزي (الذي ابتعد عن أميركيته بعض الشيء) الصنو الثالث لستروهايم وبونويل. لقد أدرج كل أفلامه في الحيثيات الطبيعانية، وجدّدها على طريقته، كما فعل سلفاه. ما يظهر أولاً عند لوزي هو عنف خاص يتشرّبه الشخوص ويتشبعون به، وهذا العنف يسبق كل فعل (إن ممثلاً مثل

ستانلي بايكر (Stanley Baker) قد وُهب مثل هذا العنف الذي هيأه للعمل مع لوزي). إنه نقيض العنف الواقعي، عنف الفعل. إنه عنفٌ فاعل سبق الدخول في الفعل، وليس مرتبطاً بصورة فعل أكثر من ارتباطه بتمثيل مشهد. إنه عنف ليس داخلياً أو فطرياً فقط، ولكنه عنف سُكوني لا نجد له معادلاً إلا عند الرسّام البريطاني فرانسيس بايكون عندما تكلّم عن "إشراق" ينبعث من شخص لا يتحرّك، أو عند جان جينيه (Jean Genet) في الأدب، عندما وصف العنف الهائل الذي يسكن يداً ساكنة لا تتحرك(13). يقدّم لنا فيلم **زمن لا يعرف الشفقة** شاباً متهماً، قيل عنه إنه ليس بريئاً فحسب، بل هو لطيف وودود؛ ومع ذلك يرتجف المتفرّج مثلما ترتجف الشخصية السينمائية ذاتها من العنف، وترتجف تحت عنفها المكظوم.

في المقام الثاني، نرى أن هذا العنف الأصلي، وعنف الغريزة هذا، سيخترق وسطاً معيّناً برمته، وسطاً فرعياً يستهلكه تماماً في عملية انحطاط طويلة. وفي هذا الصدد يطيب للوزي أن يختار وسطاً "فيكتورياً"، أكان مدينة أو منزلاً فيكتوريين تدور فيهما المأساة، وتحظى الأدراج فيهما بأهمية كبرى لأنها ترسم **خطّ انحدار أكبر**. فالغريزة تنقّب في الوسط، ولا تشفي غليلها إلا عندما تستحوذ على ما يبدو لها مغلقاً وتنتمي بحق إلى وسط آخر وإلى مستوى أعلى. ومن هنا ينبع الانحراف عند لوزي، ويتشكّل في آنٍ واحد من انتشار التدهور هذا، ومن اختيار أو انتقاء "القطعة" الأشد صعوبة على المنال. ويُظهر فيلم **"الخادم"** كيف

---

(13) Francis Bacon, *L'art de l'impossible,* II ([s. l.]: Skira, [s. d.]), pp. 30-32, et Jean Genêt, *Journal du voleur* (Paris: Gallimard, [s. d.]), pp. 14 sq.

يستغلّ الخادم سيده ومنزل سيده. هذا عالم من القانّصين: يقدّم لنا فيلم **حفلة سرية** أنماطاً عديدة من القانصين الذين يتجابهون؛ فهناك الوحش الضاري والطيران الجارحان والضبع المسكين والحنون والمنتقم في آنٍ واحد. ويضاعف فيلم **الساعي** هذه العمليات، فلا يستحوذ المُزارع فقط على فتاة القصر، بل يستحوذ العاشقان على الطفل، المكرَه والمفتون في آنٍ معاً، ويزجّانه في دوره كسمسار لهما، ويقْدمان على اغتصابه بطريقة غريبة تضاعف متعتهما. في عالم الغرائز عند لوزي، لعل أهمها غريزة "العبودية" وهي غريزة بدائية لدى الإنسان يطبّقها الخادم بشكل مستور وتتجلّى لدى السيد والعاشقين والطفل (لا بل هي موجودة في فيلم **دون جيوفاني**)[14]. والعبودية هي شأن السيد وشأن الخادم، مثلها مثل غريزة التطفّل عند بونوبل: إن الانحطاط هو الظاهرة المرضية الشاملة لغريزة العبودية هذه وتتوازى كالعديد من التمائم مع المرايا الفاتنة والتماثيل المغوية. وتظهر التمائم حتى تحت شكل الملثمات المقلق، مع باطنية فيلم *M. Klein* وخصوصاً مع ست الحسن في فيلم **الساعي**.

إذا صحّ أن الانحطاط الطبيعاني مرّ بنوع من القصور الحراري عند ستروهايم، وبالدائرة الحَلَقية أو التكرار عند بونويل، لكنه يتخذ

---

(14) حول فيلم **الخادم** (Servant) صرح لوزي قائلًا: «أرى أن الفيلم هو فيلم العبودية فقط، عبودية مجتمعنا، عبودية السيد، عبودية الخادم، والعبودية في تصرّف شتى أنواع البشر الذين يمثّلون طبقات وأوضاعاً مختلفة (...). إنها مجتمع الخوف، وغالباً ما تكون ردّة الفعل على الخوف ليس المقاومة والكفاح، بل العبودية، والعبودية طريقة في التفكير».

انظر أيضاً: (*Présence du cinéma,* nº 20, Mars 1964), et Michel Ciment, *Le livre de Losey* (Paris: Stock, [s. d.]), pp. 275 sq.,

وحول فيلم *Don Giovanni* انظر الصفحة 408 وما يليها.

الآن شكلاً آخر. وهذا ما يمكن أن نسميه، في المقام الثالث، الانقلاب على الذات. وهنا يأخذ هذا المفهوم معنى بسيطاً، خاصاً بلوزي. العنف الأصلي للغرائز هو دائماً عنف مفعَّل، ولكنه يتجاوز الفعل بإسراف. يخال للمرء أنه لا يوجد فعل على جانب كبير من القوة يمكن أن يضاهي الغريزة في الوسط الفرعي. عندما تجد الشخصية المسرحية نفسها فريسة لعنف الغريزة ترتجف خوفاً من نفسها، وتصبح بهذا المعنى فريسة وضحية غريزتها بالذات. وهكذا نصبَ لوزي أشراكاً هي كناية عن مغالطات نفسية حول عمله. فالشخصية تستطيع أن تعطي انطباعاً بأن ضعفها يعوَّض عنه بفظاظة ظاهرة، تستسلم لها عندما لا تعرف ماذا تفعله، حتى ولو انهارت دفعة واحدة في ما بعد. هذا ما نراه في فيلم **زمن لا يرحم** ومؤخراً في فيلم **سمكة الترويت**: ففي كل مرة يقدم الفتى البالغ على القتل، وهو في حالة من العجز، ينهار مثل طفل صغير. ولكن لوزي في الحقيقة لا يصف آلية نفسية، لأنه يبتكر منطقاً مسرفاً للغرائز. والحديث عن المازوخية هنا من دون طائل. في الأساس، هناك الغريزة العاتية في طبيعتها، بالنسبة للشخصية، مهما كان طبعها. هذا العنف مقيم فيها، وليس مظهراً من مظاهرها؛ ولكنه لا يستطيع أن يستيقظ، أي أن يصحو داخل وسط فرعي، من دون أن يحطم الشخصية بضربة واحدة، أو أن يوجهها إلى مستقبل لا يختلف عن انحطاطها وموتها. إن شخوص لوزي ليسوا من العتاة المزيّفين، ولكنهم ضعفاء مزيّفون: فهم محكومون سلفاً بالعنف الذي يسكنهم والذي يدفعهم إلى أقصى بيئة تستكشفها الغريزة، ولكن مقابل إقصائهم وإقصاء بيئتهم. إن فيلم *M. Klein*، وأكثر من أي فيلم آخر أخرجه لوزي، هو المثال الأسطع على الصيرورة التي تنصب لنا شرك التأويلات النفسية أو التحليلات النفسية.

فالبطل هو صاحب العنف المكبوح الذي نجده دائماً عند لوزي (وآلان ديلون (Alain Delon) يتمتع بذلك العنف الساكن الضروري للممثل الذي يعمل مع لوزي). غير أن خصوصية فيلم *M. Klein* هي أن عنف الغرائز التي تسكن البطل هي التي تدفع به إلى الصيرورة الأكثر غرابة: عندما أُخذ السيد كلين على أنه يهودي أثناء الاحتلال النازي، بدأ يحتجّ ووظّف كل عنفه الأسود في كتابة تحقيق أراد فيه أن يندّد بالإجحاف الناتج من هذا الخلط. لم يكن عنفه باسم الحق والقانون أو وعي العدالة الشريفة، بل باسم العنف المُقيم فيه وتوصّل تدريجياً إلى اكتشاف حاسم: حتى ولو كان يهودياً، فإن غرائزه كافة تتعارض مع العنف المتفرّع عن نظام ليس نظامها، ولكنه يتمثّل بالنظام الاجتماعي لسلطة مسيطرة. وإذا بالشخصية تتلبس حالة اليهودي التي لم يكُنْها، وتقبل بأن تموت ضمن حشد اليهود المساقين إلى الموت. وهذه هي بالضبط الصيرورة اليهودية لشخص غير يهودي[15]. في فيلم *M. Klein* علَّق بعضهم على دور الصنو (الشبيه) وعلى سير التحقيق. تبدو لنا هذه الموضوعات ثانوية وتابعة للصورة/ الغريزة أي تابعة للعنف السكوني لدى الشخصية التي لا مخرج لها في الوسط الفرعي إلا أن تنقلب على نفسها أي تتطلّع إلى صيرورة تقودها إلى الهلاك كانتقال روحي مزعزع.

---

(15) وهذا هو موضوع إحدى أفضل روايات آرثر ميلر، Arthur Miller, *Focus* (Paris: Edition de Minuit, [s. d.]):

هناك أميركي متوسط الحال أشتبه به خطأ أنه يهودي، فعذبته الأجهزة السرية K. K. K.، وهجرته امرأته وأصدقاؤه، راح يحتجّ ويثبت أنه من الآريين الأقحاح؛ ثم أدرك أن جلسات التعذيب لن تكون أكثر شناعة لو كان يهودياً فعلاً، ثم راح يتماهى مع اليهودي الذي لم يكنه، يبدو لنا أن فكرة فيلم لوزي قريبة جداً من فكرة رواية ميلر.

هل ثمة من خلاص لدى لوزي، حتى ولو شابه الغموض كما هو الحال عند ستروهايم أو بونويل؟ إذا وُجد مثل هذا الخلاص، فلا بدّ من البحث عنه عند النساء. يبدو أن عالم الغرائز وبيئة الأعراض المرضية يحاصران الرجال ويدفعان بهم إلى نوع من ألعاب الجنسية المثلية الذكَرية التي لا يخرجون منها. على العكس لا توجد امرأة أصلية في طبيعانية لوزي (فقط في فيلم *Modesty Blaise*، تظهر المرأة ذات الغرائز والتمائم، ولكن ذلك محاكاة ساخرة للرجال). وغالباً ما تظهر النساء عند لوزي متقدمات على البيئة الاجتماعية وثائرات عليها وخارج العالم الأصلي للرجال الذي يقعن فيه ضحايا أحياناً، ويوظفنه أحياناً أخرى. النساء هن اللواتي يحددن المخرج، ويفزن بحرية خلّاقة وجمالية أو بحرية عملية فقط: فلا يشعرن بالعار أو بالذنب، ولا يمارسن العنف السكوني الذي ينقلب عليهن. تلكم هي المرأة النحّاتة في فيلم **الهالكون**، وتلكم هي حواء الجديدة في فيلم *Eva* والتي اكتشفها لوزي في فيلمه **سمكة الترويت**. إنهن يخرجن من الطبيعانية ليصلن إلى التجريد الغنائي. هؤلاء النساء المتقدمات يشبهن نوعاً ما نساء توماس هاردي (Thomas Hardy)، في وظائفهن المتشابهة.

من غير أن تنفصل العوالم الأصلية لدى لوزي عن الأوساط الفرعية، اتخذت ملامح خاصة تنتمي إلى أسلوبه. إنها فضاءات مسطّحة غريبة وغالباً ما تطلّ من علٍ، ولكنها ليست دائماً صخرية أو حصوية، تخترقها أقنية وممرّات وخنادق وأنفاق تشكّل متاهات أفقية: فهي الجرف البحري في فيلم **الهالكون**، وهي الهضاب العالية في فيلم **أطياف في منظر طبيعي**، وهي المصطبة المرتفعة في فيلم *Boom*؛ ولكنها قد

تكون في قاع مدينة ميتة تشبه مدن ما قبل التاريخ، فهي مدينة البندقية في فيلم *Eva*، أي شبه جزيرة تبدو وكأنها نهاية العالم، وهي مدينة نورفولك (Norfolk) البريطانية في فيلم **الساعي**، وهي حديقة على الطراز الإيطالي في فيلم **دون جيوفاني**، وهي بستان مهجور كذاك الذي أقام فيه البطل مُنشأته ومسار سياراته كما في فيلم **زمن لا يرحم**، وهي حديقة صغيرة مفروشة بالحصى كما في فيلم **الخادم**، وهي ملعب كريكيت (وكان لوزي يحب تصوير مثل هذه الملاعب، مع أنه لا يحب الرياضة)، وهي ميدان شتوي للسيارات ذو أنفاق كما في فيلم *M. Klein*. العالم الأصلي لديه عامر بالكهوف والطيور وكذلك بالقلاع والمروحيات والمنحوتات والتماثيل؛ ولا نعلم إن كانت أقنيته المائية اصطناعية أو طبيعية أو خُلّبية. العالم الأصلي لا يقيم إذاً تعارضاً بين الطبيعة الأولى ومنشآت الإنسان: إنه يجهل هذا التمايز الذي لا يصحّ إلا في الأوساط الفرعية. ولكن، بما أنه ينطلق بين وسط مات وشبع موتاً وبين وسط لم يتوصل بعد إلى رؤية النور، فهو يمتلك بقايا الأول وإرهاصات الثاني ليصنع منها "أعراضه المرضية البائسة"، كما قال أنطونيو غرامشي (Antonio Gramsci) في عبارة تصدرت فيلم **دون جيوفاني**. العالم الأصلي يجمع بين المستقبلية والمدرسة القديمة. وينتمي إليه كل ما يمت بصلة إلى الغريزة من أفعال وحركات، كما ينتمي الجرف إلى البحر الهائج. ومن أعلى هذا الجرف إلى أسفله، وعبر دروب منحدرة وعمودية، أو من الخارج إلى الداخل يتصل العالم الأصلي بالأوساط الفرعية كأنه صياد يختار فيه طرائده، أو كأنه طفيلي يسرّع انهيار هذا العالم. الوسط هنا هو المنزل الفيكتوري، والعالم الأصلي هو المنطقة الوحشية التي تشرف على هذا المنزل أو تحيط به.

هكذا تنتظم عند لوزي الحيثيات الأربع الخاصة بالطبيعانية. وقد أظهرها هو نفسه بجلاء، عندما تكلّم عن فيلمه **الهالكون** وحدّد "تجاوزاً" مزدوجاً: فمن جهة هناك جروف بورتلاند (Portland) الساحلية بمناظرها البكر ومنشآتها العسكرية، وهناك أطفالها الذين تأثّروا بالنشاط الإشعاعي (العالم الأصلي)؛ ولكن هناك "الطراز الفيكتوري البائس لمنتجع واي ماوث (Weymouth) الصغير" (البيئة الفرعية)؛ ومن جهة أخرى الصور الكبرى للطيور والحوامات، وتظهر أيضاً المنحوتات (الصور والأفعال الغريزية)؛ ولكن تظهر أيضاً عصابة سائقي الدراجات النارية التي تشبه مقاودها أجنحة الطيور (الأفعال المشينة في الوسط الفرعي)[16]. ومن فيلم لآخر تتبدل الأبعاد الأربعة وتدخل في علاقات شتى من التعارض والتكامل، حسبما يريد لوزي قوله أو إبرازه.

(16) Pierre Rissient, *Losey* (Paris: Edition Universitaires, [s. d.]), pp. 122-123.

الفصل التاسع

الصورة / الفعل
الشكل الكبير

(1

نتناول الآن مجالاً يسهل جداً تحديده ويقول: إن الأوساط الفرعية تنالُ استقلالها وتشرع في إعطاء قيمة لنفسها. ولم تعد الكيفيات والقوى تتبدى في فضاءات عادية جداً، ولم تعد مأهولة بعوالم أصلية، بل تتفعّل مباشرة في أمكنة/ أزمنة محددة، أكانت جغرافية أم تاريخية أم اجتماعية. ولم تعد التأثرات والغرائز تظهر إلا متجسّدة في التصرفات، وبهيئة انفعالات أو أهواء تضبطها أو تفسدها. وهذه هي الواقعية بامتياز. صحيح أن هناك أنواعاً كثيرة من المراحل الانتقالية الممكنة. كانت ثمة نزعة في التعبيرية الألمانية تنشر ظلالها وتنتقل من الضوء إلى العتمة في فضاءات محدّدة مادياً واجتماعياً (كما فعل فريتز لانغ وجورج بابست). وعلى العكس نرى أن وسطاً محدداً يستطيع أن يفعّل قدرة عالية، بحيث يصلح هو ذاته لعالم أصلي أو لحيّز عادي: ورأينا ذلك في الغنائية السويدية. يبقى أن الواقعية تتحدّد بمستواها النوعي. وعلى هذا الصعيد لا تستبعد الواقعية إطلاقاً التخيّل ولا حتى الحلم؛ فبإمكانها أن تشمل

المستوهم والخارق والبطولي، وتشمل الميلودراما خصوصاً؛ وتستطيع أن تحتوي على شيء من الإسراف والشطط، مع العلم أنهما من سماتها. ما يشكّل الواقعية هو ببساطةٍ ما يلي: الأوساط التي تفعِّل والتصرّفات التي تجسّد الصورة/ الفعل. هي العلاقة بينهما بصنوفها كافة. وهذا النموذج هو الذي حقّق الانتصار العالمي للسينما الأميركية، بحيث صار ورقة عبور للسينمائيين الأجانب الذين ساهموا في تشكيلها.

الوسط يفعّل دائماً العديد من الكيفيات والقوى. ويقوم فيها بتوليفة شاملة، فيكون هو الشمول والشامل، في حين تتحوّل الكيفيات والقِوى إلى **طاقات** في الوسط. فالوسط وقواه تتقوس وتؤثر في الشخصية السينمائية وتتحداها وتشكّل وضعاً تمسك بتلابيبه. والشخصية بدورها تردّ (أي أنها بحصر المعنى تقوم بفعل) بحيث تستجيب للوضع وتعدّل الوسط أو تعدل علاقتها بالوسط وبالوضع وبباقي الشخوص. عليها أن تكتسب طريقة جديدة في الوجود (مَلَكة (habitus)) أو أن ترقى في طريقة وجودها إلى مقتضيات الوسط والوضع. وينجم عن ذلك وضع معدّل أو مرقم، أي وضع جديد. فكل شيء يصبح مذوّتاً (ذاتاً): الوسط ذاك، والزمكان ذاك، والوضع كمحدِّد ومحدَّد، والشخصية الجماعية والفردية في آنٍ واحد. ورأينا ذلك في التصنيف الذي قام به بيرس للصور، أنه ملكوت "الاثنينية" حيث يكون كل شيء مزدوجاً بذاته. في الوسط نمايز بين الكيفيات/ القِوى وبين وضع الأشياء الذي يفعّلها. إن الوضع أو الشخصية السينمائية أو الفعل هما أشبه بحدّين مترابطين ومتعارضين في آنٍ واحد. فالفعل بحدّ ذاته هو مبارزة بين قوّتين، وهو سلسلة من المبارزات: مبارزة مع الوسط ومع الآخرين ومع الذات. أخيراً فإن

الوضع الجديد الناجم عن الفعل يُشكِّل ثنائياً مع وضع الانطلاق. وهذا حال مجمل الصورة/ الفعل، أو على الأقل شكلها الأول. وهذا الشكل يؤلّف التصوّر العضوي، ويبدو أنه يتمتّع بنفَس أو بتنفّس، فيتمدّد في حال الوسط، ويتقلّص في حال الفعل. وبصورة أدق يتمدّد ويتقلّص في كلتا الحالتين، بحسب حالات الوضع ومقتضيات الفعل.

مع ذلك نستطيع أن نقول في الجملة بأن الأمر يشبه لولبين متعاكسين، يتقلّص الأول باتجاه الفعل، ويتوسّع الثاني باتجاه الوضع الجديد: فيأخذ شكلَ كأس البيضة أو الساعة الرملية التي تنطبق على الزمان والمكان في آنٍ واحد. وهذا التصوّر العضوي واللولبي له الصيغة التالي: Ś-A-S (أي من الوضع (Situation) إلى الوضع المعدّل à la sit-uation) عبر وساطة الفعل (action)). وتبدو لنا هذه الصيغة ملائمة لما أطلق عليه نويل بورش "الشكل الكبير"[1]. لهذه الصورة/ الفعل أو لهذا التصوّر العضوي قطبان، أو بالأحرى علامتان، يحيل الأول خصوصاً إلى العنصر العضوي، ويحيل الآخر إلى العنصر النشط أو الوظيفي. ونسمي الأول "علامة مصاحبة" (synsigne) مستأنسين بما قاله بيرس: العلامة المصاحبة هي مجموعة من الكيفيات/ القِوى بصفتها مفعَّلة داخل وسط معيّن، أو داخل طرف ما، أو داخل زمكان محدد[2]. ونودّ

(1) اقترح نويل بورش هذه المفردة في توصيفه لفيلم م. **الملعون** (*M. le maudit*) الذي أخرجه فرتيز لانغ: "Le travail de fritz Lang," in: Dominique Noguez, *Cinéma, théorie, lectures* (Paris: Klincksieck, [s. d.]).

(2) كتب بيرس الكلمة هكذا "Sinsigne" للتشديد على فردية الوضع. ولكن فردية الوضع والفاعل يجب ألا تختلط بالفرادة الخاصة بالكيفيات والقوى الصِّرفة. لذا نفضل سابقة الكلمة "Syn" التي تدلّ بحسب تحليل بيرس، على أن هناك دائماً مجموعة =

أن نطلق على الآخر كلمة "تَعارُض الحدين" (binôme) لندلل على كل مثنى، أي على كل ما هو فعّال في الصورة/ الفعل. ثمة "تعارض حدين" كلما يُحيل ظرف قوة ما إلى قوة ضدية، وخصوصاً عندما تكون إحدى القوتين "إرادية" (أو كلتاهما)، وتنطوي في ممارستها على جهد يستبصر ممارسة القوة الأخرى: فالفاعل يتصرّف بناءً على ما يعتقد أن الآخر سيفعله. لذا فإن أشكال التصنّع والاستعراض والخداع هي حالات مثالية لـ "تعارض حدين". في فيلم الويسترين، تبدأ لحظة المبارزة عندما يخلو الشارع، وعندما يخرج البطل ويمشي بطريقة خاصة محاولاً أن يعرف مكان الخصم وما سيفعله، وهذا هو تعارض حدين بامتياز.

لنأخذ فيلم **الريح** للمخرج السويدي فيكتور سيوستروم (Victor Sjöström) (وهو فيلمه الأميركي الأول). لا تتوقّف الريح عن الهبوب فوق السهل. إن فضاء الريح كتأثّر يكاد أن يكون عالماً أصلياً طبيعانياً، لا بل فضاء تعبيرياً عادياً. غير أنه أيضاً ظرف يفعِّل هذه القوة ويدمجها مع قوّة المروج في فضاء محدّد هو الأريزونا (Arizona) التي هي بيئة واقعية. فتاة شابة قادمة من الجنوب تصل إلى هذه البلاد التي لم تألفْ العيش فيها، وتجد نفسها غارقةً في سلسلة من المجابهات، مجابهة مادية مع البيئة، مجابهة نفسية مع العائلة العدائية التي تحلّ عندها، مجابهة عاطفية مع راعي البقر الفظّ الذي كان يعشقها، مجابهة جسدية مع تاجر المواشي الذي حاول أن يغتصبها. فبعد أن قتلت هذا الأخير، سعت يائسة لدفنه في الرمال، ولكن الريح كانت كل مرة تذرو الرمال وتكشف عن الجثة. وهذه كانت البرهة التي تحدّتها البيئة فيها بشدة والتي وصلت

= من الكيفيات أو القوى المفعَّلة في ظرف ما. لذا كتبنا "Synsigne".

فيها إلى ذروة المجابهة. وبدأت المصالحة عندئذٍ: مصالحة مع راعي البقر الذي تفهَّمها وساعدها، مصالحة مع الريح التي استوعبت الفتاة جبروتها بعد أن أحسّت بأنه وُلد فيها شكل جديد من أشكال الوجود.

كيف تطوّر هذا النوع من الصورة/ الفعل عبر عدد من الأنواع السينمائية الكبرى؟ تطوّر أولاً في الفيلم الوثائقي. كان توينبي قد طوَّر فلسفة ذرائعية للتاريخ تقول بأن الحضارات هي ردود على تحديات البيئة[3]. فإذا كانت الحالة الطبيعية، أو المعيارية بالأحرى، هي حالة المجموعات البشرية التي تواجه تحدّيات على جانب من الخطورة، ولكنها لا تكفي لاستيعاب طاقات الإنسان جميعها، لبرزت أمامنا حالتان أخريان: في إحداها تكون تحديات البيئة قوية بحيث لا يستطيع الإنسان إلا الردّ عليها أو تفاديها، إذ تكون طاقاته جميعها محفزّة (وهذه هي حضارة البقاء على قيد الحياة)، وفي الحالة الأخرى تكون البيئة ملائمة بحيث يستطيع الإنسان أن يعيش فيها (وهذه حضارة تزجية الفراغ). إن الأفلام الوثائقية التي أخرجها الأميركي روبرت فلاهيرتي (Robert Fla-herty) درست هذه الحالات واكتشفت نبل هذه الحضارات العريقة. ولم يُلقِ بالاً زائداً للاعتراض الذي وُجّه إليه والقائل بأنه من أنصار جان جاك روسو، وبأنه أهمل المشاكل السياسية التي طرحتها المجتمعات البدائية، وأهمل أيضاً دورَ البيض في استغلال هذه المجتمعات. هذا الاعتراض يعني أننا أدخلنا طرفاً ثالثاً لا علاقة له بالشروط التي حدّدها فلاهيرتي: أي التكلّم المباشر عن البيئة (والتركيز على علم العادات والأخلاق أكثر من التركيز على علم الأعراق). يبدأ فيلم **نانوك** بالتكلّم

(3) انظر: Arnold Toynbee, *L'histoire* (Paris: Gallimard, [s. d.]).

عن البيئة، ثم يظهر الرجل الأسكيمو مع عائلته. هناك علامة مشتركة كبرى تجمع بين السماء المكفهرة وبين شواطئ الجليد التي يؤمّن نانوك فيها بقاءه على قيد الحياة في بيئة شديدة العدائية: يتجابه مع الجليد ليبني بيته، ويتجابه بخاصة مع الفقمة. هنا لدينا بنية عظيمة لصيغة SAS، أو بالأحرى لصيغة SAS لأن عظمة أفعال نانوك لا تتأتى من تعديل الوضع بل من البقاء على قيد الحياة في بيئة لا تتزحزح. على النقيض من ذلك، يُظهر لنا فيلم **موانا** حضارةً لا تتحداها الطبيعة. ولكن بما أن الإنسان لا يستطيع أن يكون إنساناً إلا عبر الجهد ومقاومة الألم، وجبَ عليه تلافي النقص في البيئة الشديدة اللطافة، فأقدم على تجربة الوشم التي جعلته يتجابه مع ذاته مجابهة كبرى.

في المقام الثاني سنتكلم عن الفيلم النفسي الاجتماعي: لقد عرف المخرج الأميركي كينغ فيدور في كامل الجزء الواقعي من أعماله، كيف يصنع توليفات شاملة، تنطلق من الجماعة إلى الفرد ومن الفرد إلى الجماعة. يمكننا أن نطلق كلمة "أخلاقي" على مثل هذا الشكل الذي يفرض نفسه على الأنواع السينمائية جميعها، ولا سيّما أن الأخلاق تدلّ على المكان أو البيئة وعلى الإقامة في بيئة معيّنة، وعلى العادة أو الملَكة، وعلى طريقة العيش. ولأن هذا الشكل الأخلاقي أو الواقعي لا يستبعد الحلم، فإنه يشمل قطبي الحلم الأميركي: فمن جهة هناك الفكرة القائلة بوجود مجتمع إجماعي أو أمة/ بيئة تذوب في بوتقتها الأقليات جميعها (الإغراق الإجماعي في الضحك في نهاية فيلم **الجمهور**، أو التعبير الواحد نفسه الذي ينمّ عنه وجه الأصفر والزنجي والأبيض في فيلم **مشاهد في الشارع**)؛ ومن جهة أخرى، هناك الفكرة المتمثّلة في زعيم،

أي في رجل من هذه الأمّة يعرف كيف يردّ على تحديات البيئة وعلى الصعوبات في وضع معيّن (كما في فيلم **خبزنا اليومي**، و**أغنية عاطفية أميركية**)، وحتى أثناء الأزمات الأكثر خطورة تنزاح هذه الإجماعية المدارة بشكل جيد ولا تغادر مكاناً إلا لتتشكّل من جديد في مكان آخر: فإذا فُقدت في المدينة تنتقل إلى المجموعات الزراعية، ثم تتحوّل من "القمح إلى الفولاذ" وتنغمس في الصناعة. ويبقى أن نقول إن الإجماع يمكن أن يكون زائفاً، وإن الفرد يمكن أن يستسلم لذاته. أليس هذا بالضبط ما حصل في فيلم **الجمهور** الذي لم تكن المدينة فيه إلا عبارة عن مجموعة بشرية مُصطنعة ولامبالية، ولم يكن الفرد فيه إلا شخصاً مهجوراً ويفتقر إلى الإمكانيات وردود الأفعال؟ الصيغة ŚAS التي يعدّل فيها الفرد الوضع لها وجه آخر وهو الصيغة SAS، وفيها لم يعد الفرد يعرف ماذا يفعل، وفي أحسن الحالات يجد نفسه في الوضع ذاته: وهذا هو الكابوس الأميركي الذي يُظهره فيلم **الجمهور**.

من الممكن أيضاً أن يسوء الوضع وأن يسقط الفرد في الحضيض في انحدار لولبي: SAS. صحيح أن السينما الأميركية تفضّل أن تقدّم شخصيات منحطّة، كالمدمنين على الكحول عند المخرج هوارد هوكس (Howard Hawks) الذي يعالج مسألة الصعود من الهاوية. ولكن، عندما عالجت هذه السينما عمليةَ الانحطاط بالذات، عالجتها بطريقة مختلفة عن التعبيرية أو الطبيعانية. لم يعد الموضوع سقوطاً في ثقب أسود أو قصوراً حرارياً يعبّر عن انحدار غريزي (مع أن كينغ فيدور اقترب هنا من الرؤية الطبيعانية). سينصّب الانحطاط الواقعي، بحسب الأسلوب الأميركي، في قالب البيئة/ التصرّف، الوضع/ الفعل. ذلك أنه ورث تراثاً أدبياً باهراً أطلقه فرانسيس فيتزجيرالد -Francis Fitzger)

(ald أو جاك لندن (Jack London): "الشرب كان طريقة عشتها وعادة مارسها الرجال الذي اختلطتُ بهم...". الانحطاط يطبع رجلاً يتردّد على هذه الأوساط المارقة، الأوساط لها إجماع زائف وبشر ناشزون، ولا يستطيع أن يعبّر إلا عن تصرفات مُشينة ومصدّعة لم تعد تستطيع ترميم صدوعها. وهذا الرجل وُلد خاسراً وتجاوز كل الحدود. إنه عالم البارات، كما في فيلم *Last Week-end* للمخرج بيلي وايلدر (Billy Wilder) (على الرغم من نهايته السعيدة)؛ إنه عالم البلياردو في فيلم **النصّاب** للمخرج روزِن (Rosen)؛ إنه عالم الإجرام المرتبط بالتحريم، وهو الذي سيشكّل النوع السينمائي الكبير الخاص بالفيلم الأسود. وفي هذا الصدد، يتوقّف الفيلم الأسود مليّاً في وصف الوسط الاجتماعي ويعرض المواقف، وينشط في معالجة الفعل والفعل الموقوت (نموذج السطو مثلاً)، ويفضي أخيراً إلى وضع جديد، هو في أغلب الأحيان النظام الذي أُعيد إلى نصابه. ولكن إذا كان الأوغاد ولدوا خاسرين، على الرغم من قوة بيئتهم ونجاعة أفعالهم، فلأن هناك شيئاً يقضم هذه القوة وهذه النجاعة ويقلب عليهم تلك الحركة اللولبية. فمن جهة، يُعتبر "الوسط" مجموعة بشرية مزيّفة، ويجعل منها دغلاً يكون فيه كل تحالف هشّاً وقابلاً للارتداد؛ ومن جهة أخرى، مهما كانت التصرّفات محنكة، فإنها لا تشكّل ملَكات حقيقية واستجابات صحيحة لأوضاع معينة، ولكنها تُخفي تصدّعات وتشقّقات تفتتها. وهذه هي قصة فيلم *Scarface* لهوكس، إذ إن تصدعات البطل جميعها وكل التجاوزات الصغيرة التي أفرط في ارتكابها اجتمعتْ في أزمة مُشينة أطاحت به بعد موت أخته. وهناك نموذج آخر مختلف نجده في فيلم *Asphalt Jungle* لجون هيوستون (John Huston)، ونرى فيه أن الدقّة المتناهية

للطبيب ومهارة القاتل ستتهاويان بعد خيانة شخص ثانوي حرّرت أحدهما من صَدْعه الجنسي الصغير، وحرّرت الآخر من حنينه إلى وطنه الأم، وقادتهما كليهما إلى الفشل أو الموت. هل ينبغي أن نستنتج أن المجتمع هو الصورة التي تعكس جرائمه وأن الأوساط جميعها مرَضية وأن التصرفات جميعها متصدعة؟ هذا سيكون أكثر قرباً من لانغ أو بابست. ولكن السينما الأميركية قد وجدت الوسائل الكفيلة بإنقاذ حُلمها من خلال الكوابيس التي تجاوزتها هذه السينما.

إن فيلم الويستيرن هو النوع الرابع العظيم الذي يضرب جذوره في وسط ما. فمنذ توماس إينس (Thomas Ince) ووفقاً للصيغة SAS (وسنرى أنها ليست الصيغة الوحيدة في أفلام الويستيرن)، كان الوسط هو الفضاء المحيط والشامل. وتتجسّد السِّمةُ الأساسية للصورة في النفَس والتنفّس. وليست هي التي تلهم البطل فقط، بل هي التي تجمع أشياء التمثّل العضوي في كلّ، وتتقلّص وتتوسّع بحسب الظروف. حين يهيمن اللون على هذا العالم، يتم ذلك بحسب سلّم ملوّن ينشر اللون فيه، وتتجاوب فيه أصداء اللون الزاهي واللون الباهت (وسنجد هذا اللون المحيط في الديكورات الاصطناعية التي صُممت لفيلم **كم كان وادينا أخضر** لجون فورد. المحيط الأقصى هو السماء ونبضاتها، لا عند فورد فقط، ولكن حتى عند هوكس الذي يجعل إحدى شخصياته في فيلم ("*Big Sky*") "La captive" تقول: هذه البلاد واسعة، ولكن الشيء الوحيد الأوسع هو السماء... لأن الوسط محاطٌ بالسماء، فإنه يحيط بالمجموعة البشرية. وبما أن البطل يمثّل هذه المجموعة، فإنه يصبح قادراً على إنجاز فعل يجعله معادلاً للوسط وعلى إرساء النظام المختلّ على نحو عابر أو بصورة دورية: لا بدّ من وساطات الجماعة والبلاد كي يتشكّل زعيم وكي يصبح الفرد قادراً على اجتراح عمل عظيم. نحن نعرف

عالم فورد بتلك اللحظات الجماعية الكثيفة (من زواج وأعياد ورقصات وأغنيات)، وبالحضور المستمر للبلاد وبالمثول الدائم للسماء. فاستنتج بعضهم أن أجواء فورد هي أجواء مغلقة لا حركة ولا زمن فعليين فيها(4). ويبدو لنا نحن أن الحركة فيها حقيقية، ولكن - بدل أن تتم بين جزء وجزء، أو بالنسبة لكل تعبّر فيه عن التغيّر - تتم داخل مكان محيط تعبّر فيه عن تنفسها. فالخارج يحتوي الداخل، وكلاهما يتواصلان، ويتقدّم المرء منتقلاً من هذا إلى ذاك وبالاتجاهين، بحسب الصور التي نشاهدها في فيلم **الكوكبة الخيالية** الذي يتناوب النظر فيه بين داخل عربة الخيل وخارجها. بوسعنا الانطلاق من نقطة معروفة إلى نقطة مجهولة، أو إلى أرض موعودة كما في فيلم *Wagonmaster*: الأساسي هنا يبقى المحيط الذي يشملهما كليهما، والذي يتقلّص عندما نتوقّف ونستريح. وتكمن فرادة فورد في أن المحيط وحده يقود الحركة أو الإيقاع العضوي. وهو أيضاً بوتقة الأقليات، أي أنه هو الذي يجمعها ويكشف فيها عن العناصر المشتركة حتى ولو بدت متعارضة، وهو الذي يظهر انصهارها من أجل إنشاء أمة: وفي فيلم *Wagonmaster* هي فئات المضطهدين الثلاث، أي المورمون(*) وممثلو المسرح الجوالون والهنود الحمر.

---

(4) يقول جان ميتري في كتابه (*Ford*) إن فورد مأساوي أكثر مما هو ملحمي، وسعى لبناء فضاء مغلق من دون زمن وحركة فعليين: إنه أشبه «بفكرة الحركة» التي تقترحها الصور الساكنة والبطيئة. واستعاد هنري آجيل (Henri Agel) وجهة النظر هذه بناء على خياره بين «المغلق والمفتوح» وبين «المتوسّع والمتقلّص». Henri Agel, *L'espace cinématographique* (Paris: Delarge, [s. d.]), pp. 50-51, pp. 139-141).

(*) لقد أسّس جوزيف سميث (1805-1844) هذه الجماعة الدينية المنشقة عن البروتستانتية عام 1830. واسمها الرسمي هو «كنيسة يسوع المسيح وقديسي اليوم الأخير»، وفيها تقليد لبعض الشعائر التوراتية، وفيها تعدّد الزوجات الذي مورس ما بين 1852 و1890، ومنعته الدولة الأميركية. والكتاب الثاني بعد الكتاب المقدس الذي يسترشد به المورمون هو كتاب مورمون (المترجم).

ما دمنا لم نتجاوز هذه المقاربة الأولى، فنحن ما زلنا في صيغة SAS التي أصبحت كونية أو ملحمية: وفعلاً يصبح البطل مكافئاً للوسط من طريق الجماعة ولا يعدّل في الوسط بل يعيد إقامة النظام الدوري فيه[5]. ولكن من الخطورة بمكان أن تخصَّص لإينس وفورد عبقرية ملحمية، علماً بأن بعض المخرجين الآخرين الحديثي العهد قد طرحوا فكرة الويستيرن التراجيدي، لا بل الروائي. إن تطبيق ترسيمة هيغل ولوكاتش على تسلسل هذه الأنواع لا يصح تماماً على الويستيرن: فكما أوضح جان ميتري، سار الويستيرن منذ البداية في شتّى الاتجاهات الملحمية منها والتراجيدية والروائية، مع رجال كاوبوي سيطر عليهم الحنين وعاشوا في عزلة وتقدّمت بهم السن، لا بل كانوا هالكين منذ ولادتهم، ومع هنود حمر أعيد اعتبارهم[6]. إن فورد، في أعماله كافة، لم يكفّ عن التقاط نقاط التطوّر في وضع من الأوضاع يؤدي إلى زمن واقعي تماماً. بالتأكيد هناك اختلاف كبير بين الويستيرن وما يمكن أن نسميه بالويستيرن الجديد؛ ولكنه لا يفسَّر على أنه تعاقب في الأنواع السينمائية، كما أنه ليس انتقالاً من المكان المغلق إلى المكان المفتوح. فعند فورد لا يكتفي البطل بإرساء النظام المهدد بين الحين والآخر. إن بنية الفيلم أو تصوّره العضوي، ليس دائرياً بل لولبي، يختلف فيه وضع

---

(5) انظر: Bernard Dort, *Le western*, 10-18:
تُعرَّف الملحمة (الرعوية) على أنها مطابقة بين الروح والعالم، وبين البطل والوسط الاجتماعي؛ وحتى الهنود الحمر ليسوا قوى شريرة فقط، ولكنهم لا يعيدون النظر في الكون ونظامه، بل يركزون على الكوارث والنار والفيضان؛ وعمل البطل لا يعدِّل في الوسط، بل يعيد ترتيبه والسيطرة عليه، نوعاً ما كما لو كان علينا أن نعيد تسوية درب من الدروب.

(6) Mitry, *Cahiers du cinéma,* nº 19-21 (Janvier-Mars 1953).

الوصول عن وضع الانطلاق: ŚAS. وهذه الصيغة هي صيغة أخلاقية، أكثر منها ملحمية. في فيلم **الرجل الذي قتل ليبرتي فالانس**، قُتل اللص، استتبَّ النظام؛ ولكن الكاوبوي الذي قتل اللص يدفع إلى الاعتقاد بأن القاتل هو السيناتور العتيد الذي قَبِلَ بتغيير القانون الذي كفّ عن أن يكون القانون الملحمي الصامت للغرب الأميركي ليصبح القانون المكتوب أو الروائي للحضارة الصناعية. وكذلك الأمر في فيلم **الفارسان** الذي يتخلّى فيه الشريف عن منصبه ويرفض تطوّر المدينة الصغيرة[7]. وفي كلتا الحالتين يبتكر فورد أسلوباً شديد الأهمية يتمثّل في الصورة المعدّلة: هناك صورة تظهر مرتين، ولكنها في المرة الثانية تكون معدّلة ومتممة بحيث يبرز الفرق بين S و'S. في فيلم **ليبرتي فالانس** تُظهر النهاية الموت الحقيقي للّص وتظهر الكابوي الذي أطلق النار، علماً بأننا شاهدنا من قبل الصورة المقطوعة التي التزمت بها الرواية الرسمية (والقائلة بأن السيناتور العتيد هو الذي قتل اللص). في فيلم **الفارسان** نرى قامة الشريف نفسها في الوضعية ذاتها، غير أن الشريف قد تغيّر. صحيح أن التباساً ونفاقاً كبيرين يقيمان بينهما، أي بين S و'S. ويصرّ بطل **ليبرتي فالانس** على التملّص من الجريمة ليصبح سيناتوراً محترماً في حين يترك له الصحفيون الاحتفاظ بأسطورته التي من دونها سيكون نكرة. وكما أظهر جان روي (Jean Roy)، فإن فيلم **الفارسان** يدور حول لولبية المال الذي يلغم المجتمع منذ البداية ولا يعمل إلا على توسيع إمبراطوريته.

---

(7) نجد تحليلًا دقيقاً لفيلم الفارسان (*Deux cavaliers*) في كتاب: Jean Roy, *Pour John Ford* (Paris: Edition du Cerf, [s. d.]),
ويركز فيه على الجانب «اللولبي» للفيلم ويظهر أن شكل اللولب هذا وارد جداً عند فورد (ص 120). وفي الكتاب تحليل رائع لفيلم *Wagonmaster*، ص 56-59.

لكن يخال لنا في كلتا الحالتين أن ما يهتم به فورد هو أن تتمكن الجماعة البشرية من أن تكوّن عن نفسها بعض الأوهام. وهنا يكمن الفرق الكبير بين الأوساط السليمة والأوساط المريضة. لقد كتب جاك لندن صفحات رائعة ليدلّل أخيراً على أن الجماعة المدمنة على الكحول لا تحمل أوهاماً حول نفسها. فبدل أن تدفع الكحول إلى الحلم، "تأبى على الحالم أن يحلم"، إنها تتصرف كـ "عقل بحت" يقنعنا بأن الحياة مهزلة، وبأن الجماعة البشرية هي دغل، وبأن الحياة يأس بيأس (ومن هنا يأتي الحس الساخر لدى الكحولي). ونستطيع أن نقول الشيء نفسه عن جماعات الإجرام. وعلى العكس من ذلك، تكون الجماعة البشرية سليمة عندما يسودها نوع من الإجماع الذي يتيح لها أن تخلق أوهاماً حول نفسها، وحول دوافعها ورغباتها وأطماعها وقيمها ومثلها العليا: أي عندما تكون الأوهام "حيوية" وواقعية وأحق من الحقيقة الصرفة[8]. وهذا أيضاً هو رأي فورد الذي منذ فيلمه **"الواشي"**، أبرز التدهور التعبيري نوعاً ما لمُخبر خائن، لكونه لم يعد قادراً على خلق الأوهام. إذاً لن نستطيع أن نلوم الحلم الأميركي على أنه ليس حلماً: هذا ما ارتضاه لنفسه، مستمداً كل قوته من أنه حلم. المجتمع يتغيّر ولا يتوقف عن التغيّر، بالنسبة لفورد ولفيدور، ولكن هذه التغيّرات تحصل في بيئة حاضنة تغطيها وتباركها بوهم سليم يضمن استمرارية الأمّة الأميركية.

في المحصلة، لم تتوقّف السينما الأميركية من تصوير وإعادة

---

(8) Jack London, *Le cabaret de la dernière chance,* 10-18, pp. 283 sq., et Ford: «Je crois au rêve américan» (Andrew Sinclair, *John Ford* (Paris: Edition France-Empire, [s. d.]), p. 124).

تصوير الفيلم الأساسي نفسه الذي مثّل ميلاد أمة/ حضارة، كان غريفيث قد صنع نسخته الأولى. واشتركت مع السينما السوفيتية في الإيمان بغائية التاريخ الشامل، وهنا بتفتّح الأمة الأميركية، وهناك بقدوم عصر البروليتاريا. ولكن بالنسبة للأميركيين، لم يعرف التمثل العضوي بالطبع تطوراً جدلياً، لأنه وحده يختزل التاريخ برمته، ولأنّه البذرة الحية التي تصدر عنها كل أمة/ حضارة في جوهرها العضوي وتنبئ بأميركا. من هنا جاء الطابع التماثلي العميق أو الطابع الموازي لتصوّر التاريخ هذا، كما وجدناه في فيلم **التعصّب** لغريفيث، الذي يمزج أربع حقب تاريخية، وكما وجدناه أيضاً في النسخة الأولى لفيلم **الوصايا العشر** الذي أخرجه سيسيل ب. دو مايل (Cecil B. De Mille)، ووازى فيه بين حقبتين، تمثّل أميركا الحقبة الأخيرة منهما. الأمم المنحطّة هي أجسام مريضة، مثل مدينة بابل لدى غريفيث ومدينة روما لدى دو مايل. إذا كانت التوراة مهمة جداً فلأن العبرانيين والمسيحيين من بعدهم قد أنشأوا أمماً/ حضارات سويّة تمثّل ميزتي الحلم الأميركي: أن تكون أميركا البوتقة التي تنصهر فيها الأقليات، أن تكون الخميرة التي تصنع زعماء قادرين على التحرّك في الأوضاع جميعها. على النقيض، فإن لينكولن الذي صنعه فورد يستعيد التاريخ التوراتي، فيحكم بعدل مثل سليمان، ويضمن مثل موسى الانتقال من الشريعة البدوية إلى الشريعة المدوّنة، ومن النوموس [الشريعة] إلى اللوغوس [حكم العقل]، ويدخل إلى المدينة على ظهر حماره كما فعل المسيح (كما في فيلم *Young Mr. Lincoln*). وإذا شكّل الفيلم التاريخي نوعاً كبيراً من أنواع السينما الأميركية، فلأن الأنواع الأخرى كافة، في الظروف الخاصة بأميركا، كانت تاريخية أيّاً

كانت درجة الخيال فيها: فالجريمة مع عصابات السطو، والمغامرة مع الويستيرن، مثّلتا وضع البُنى التاريخية أو المرضيّة أو النموذجية.

من السهل أن نسخر من المفاهيم التاريخية الهوليودية. على العكس تبدو لنا وكأنها جمعت الجوانب الأكثر جديّة التي نظر إليها القرن التاسع عشر. لقد ميّز نيتشه ثلاثة جوانب منها: "التاريخ العمراني" و"التاريخ الأوابدي" و"التاريخ النقدي" أو بالأحرى الأخلاقي(9). يتعلّق الجانب العمراني بما يتصل بالشأنين المادي والبشري وبالوسطين الطبيعي والمعماري. إن بابل وهزيمتها والعبرانيين والصحراء والبحر الذي انغلق، وإن الفلسطينيين ومعبد داغون الذي هدمه شمشون(*) (Samson) في فيلم سيسيل ب. دو مايل، هي كلها علامات مشتركة تجعل الصورة عمرانية. وقد تكون المعالجة شديدة الاختلاف في فيلم **الوصايا العشر** الذي اعتمد لوحات جدارية ضخمة، أو في فيلم **شمشون ودليلة** الذي اعتمد على سلسلة من المنحوتات؛ تبقى الصورة رائعة ويبقى أن معبد داغون يثير ضحكنا، وهو ضحك جليل يجتاح المشاهد. وفقاً لتحليل نيتشه، فإن هذا الجانب التاريخي يحبّذ التوازيات والتماثلات بين الحضارات: فالفترات الكبرى في تاريخ

---

(9) Nietzsche, *Considérations intempestives,* traduire par Pierre Rusch, «De l'utilité et des inconvénients des études historiques», §§ 2 et 3.

وهذا النص يتكلّم عن تاريخ ألمانيا في القرن التاسع عشر؛ ويبدو لنا أنه حافظ على قيمة راهنة كبرى، وينطبق خصوصاً على جانب كبير من الأفلام التاريخية وأفلام الرداء الإيطالية التي اقتبستها السينما الأميركية.

(*) داغون هو إله سامي - غربي نشر الأموريون عبادته في بلاد الرافدين. وكان له معبد في مدن ماري وإيبلا وأوغاريت. وظهر في التوراة باسم داغون إله الفلسطينيين (الكتاب المقدس، «سفر صموئيل،» الآيات 1-5، الفصل الخامس) (المترجم).

البشرية، مهما تباعدت، يفترض فيها أن تتواصل عبر القمم وأن تشكّل "مجموعة من النتائج بذاتها" تمكّن من المقارنة الناجحة وتؤثّر في عقل المشاهد المعاصر. ينزع التاريخ العمراني بشكل طبيعي نحو الشمول، ووجد تحفته الفنية في فيلم **التعصّب**، لأن مختلف الحقب لا تتعاقب فيه ببساطة، بل تتناوب بحسب مونتاج إيقاعي خارق (سيقدّم الممثل والمخرج بَستر كيتون عنه نسخة هزلية في فيلم **الأعمار الثلاثة**). ومهما كان نوع المقارنة بين هذه الحقب، فإنه بقي حلم الفيلم التاريخي العمراني، حتى عند إيزنشتاين[10]. بيد أن لهذه النظرة إلى التاريخ عائقاً كبيراً: يتمثل في معالجة الظواهر كنتائج بذاتها منفصلة عن كل سبب، وهذا ما سبق أن أشار إليه نيتشه، وما انتقده إيزنشتاين في السينما التاريخية والاجتماعية الأميركية. فالحضارات ليست فقط متوازية، بل إن الظواهر الرئيسية داخل الحضارة نفسها - كالأغنياء والفقراء مثلاً - تعالج كـ"ظاهرتين متوازيتين مستقلتين"، يُنظر إليهما كنتائج صِرفة، ولو مع شيء من الأسف، ولكن دون ذكر أي سبب لهما؛ عندئذٍ لا مناص من استبعاد الأسباب الحقيقية لهذه الظاهرة، ولا تظهر هذه الأسباب إلا في شكل مبارزات فردية يتواجه فيها حيناً ممثل عن الفقراء وممثل عن الأغنياء، وحيناً آخر شخص منحط ورجل يبشّر بالمستقبل، ومرة أخرى إنسان عادل وآخر خائن... إلخ. وتمثّلت قوة إيزنشتاين إذاً في أنه أظهر أن الجوانب التقنية الأساسية للمونتاج الأميركي منذ غريفيث،

(10) حول مشروع «النظرة الثلاثية في صراع الإنسان على الماء» (انظر مقولات تيمورلنك - القيصرية - الكولخوزات، في كتاب إيزنشتاين:
Sergei Eisenstein, *La non-indifférente nature*, traduit par Luda et Jean Schnitzer (Paris : Union générale d'éditions, [s. d.]), p. 325.

والمونتاج الموازي المتناوب الذي يعرض الوضع، والمونتاج المشارك المتناوب الذي يؤدّي إلى المبارزة، تحيل إلى هذه الرؤية التاريخية الاجتماعية والبرجوازية. وأراد إيزنشتاين إصلاح هذا الخلل الرئيسي: لذا طالب بتبيان الأسباب الحقيقية، الذي ينبغي عليه أن يُخضع التاريخَ العمراني لبناء "جدلي" (مفضلاً في جميع الأحوال الصراع الطبقي على وجود خائن أو منحط أو ماكر)(11).

إذا ما نظر التاريخ العمراني في النتائج بذاتها، وإذا ما اعتبر الأسباب مجرد مبارزات بين الأفراد، لوجب على التاريخ الأوابدي أن يهتم بهم وأن يعيد بناء أشكالهم المعتادة في ذلك العصر: من حروب ومجابهات، ومن صراعات بين المجالدين، ومن سباقات للعربات، ومن مباريات بين الفرسان... إلخ. ولا يكتفي التاريخ الأوابدي بالمبارزات التي تؤخذ بالمعنى الحصري، بل يتوسّع ليشمل الوضع الخارجي ويتقلّص في وسائل العمل والممارسات الحميمية: السجف الرحبة والملابس وأدوات الزينة والآلات والأسلحة والمعدات والمجوهرات والأشياء الخاصة. ولقد امتزجت طقوس العربدة مع ظواهر العملقة والمشاهد

(11) Sergei Eisenstein, *Film form* (New York: Meridian Books, [s. d.]), p. 235:

«بالطبع، إن مفهوم المونتاج عند غريفيث، بصفته مونتاجاً موازياً قبل كل شيء، يبدو وكأنه الإنتاج المحدّد لرؤيته الثنائية للعالم، والتي تتقدّم على الخطين المتوازيين للفقراء والأغنياء، بغية التوصّل إلى مصالحة مفترضة بينهما. الجدير بالذكر هو أن مفهومنا للمونتاج يجب أن ينجم عن طريقة أخرى لفهم الظواهر، وتؤسَّس على رؤية أحادية وجدلية للعالم في آنٍ واحد». وهذا ينطبق أيضاً على مشروع التاريخ الشامل: ويجب على لوحة إيزنشتاين الثلاثية أن تتأسّس على جدلية التشكيلات الاجتماعية، وقارنها إيزنشتاين بصاروخ ثلاثي الطوابق: هي التشكّل الطغياني، والرأسمالية، والاشتراكية؛ ونفهم لماذا توقّف المشروع (إذ كان ستالين يكره كل إحالة تاريخية إلى التشكّلات الطغيانية).

الحميمة. ويتقدّم التاريخ الأوابدي على التاريخ العمراني. هنا أيضاً تمكن السخرية من الأبنية الهوليودية المعاد تشكيلها، ومن الشكل "القشيب" للأكسسوارات: فالقشيب، في التاريخ الأوابدي هو علامة على تفعيل العصر. وتصبح الأقمشة عنصراً أساسياً في الفيلم التاريخي، ولا سيّما مع الصورة/ اللون، كما في فيلم **شمشون ودليلة** وفيه شكّل عرضُ البائع لأقمشته، وسرقةُ شمشون لثلاثين جلباباً، قمّتين من قمم الألوان. وللآلات قمتها أيضاً، إما لأنها خلقت أمة/ حضارة جديدة، وإما لأنها على العكس تنبئ بانحسارها وزوالها. في الفيلم التاريخي الوحيد الذي أنتجه هوارد هاوكس، وهو فيلم **أرض الفراعنة**، لم يهتم – على ما يبدو – إلا بلحظة واحدة وردت في آخر الفيلم وقدّم فيها المعمار/ المهندس للفرعون آلة جديدة خارقة تنضد الرمل والحجر وتوفّق بين انزلاق الرمل وسقوط الحجر، كي تسمح بإغلاق داخلي محكم تماماً لغرفة الموتى في قلب الهرم.

صحيح أخيراً أن التصوّر العمراني والأوابدي للتاريخ يتحدّان فعلاً من دون الصورة الأخلاقية التي تقدّر أبعادهما وتوزّعها. ورأى سيسيل ب. دو مايل أن الأمر يتعلّق بالخير والشر، مع جميع إغراءات الشر وفظاعاته (البرابرة، اللامؤمنون، المتعصبون، الجنس الجماعي... إلخ). ينبغي أن يخضع التاريخ القديم والحديث للمحاكمة وأن يقاضى، وذلك من أجل الكشف عن أسباب الانحطاط والنهوض، وتبيان بذور الانحطاط والنهوض، وإبراز العربدة مقارنة بإشارة الصليب، وإظهار جبروت الأغنياء وبؤس الفقراء. لا بدّ من حكم أخلاقي صارم يندد بظلم الأشياء ويجلب الرحمة ويبشر بالحضارة الجديدة الزاحفة؛ وبوجيز

العبارة يجب أن يعلن باستمرار عن إعادة اكتشاف أميركا... ولا سيّما أنه منذ البداية جرى التخلّي عن تفحّص الأسباب. واكتفت السينما الأميركية بذكر تراخي حضارة من الحضارات داخل البيئة، وبتداخل خائنٍ ما في الفعل. ولكن الأمر الرائع هو أن السينما الأميركية، على الرغم من حدودها كلها، نجحت في طرح مفهوم قوي ومتماسك عن التاريخ الشامل، أكان عمرانياً أو أوابدياً أو أخلاقياً[12].

2)

من خلال هذه الأنواع كلها، ما هي قوانين الصورة/ الفعل؟ يتعلّق القانون الأول بالصورة الفعل كتمثيل عضوي في مجمله. وهو قانون بنيوي لأن الأمكنة والأزمنة محدّدة تماماً في تعارضاتها وتكاملاتها. من وجهة نظر الوضع (S) ومن وجهة نظر المكان والكادر واللقطة، ينظّم هذا القانون الطريقة التي بها يبعث الوسط قوى عديدة، ويحدّد حصة كل قوة منها، سماءات فورد مثلاً، كما يحدّد صراع هذه القوى واتفاقها، والدور الخاص بالأرض والإقليم، وهو دور يمثّل قوّة من بين

(12) لكل تيار كبير في السينما التاريخية، أن يطرح السؤال التالي نفسه: ما هو مفهوم التاريخ المتوخّى؟ إن تحليل العلاقات بين السينما والتاريخ قد تقدّم كثيراً، بفضل الدراسات التي قدّمها مارك فيرو: Marc Ferro, *Cinéma et histoire* (Paris: Denoël-Gonthier, 1977,

وفي دراسات: *Cahiers du cinéma*, nº 254, 257, 277, 278,

ولا سيما مقالات جان لويس كومولي (Jean-Louis Comolli). ولكن المشكلة المطروحة هي أكبر من تلك التي ذكرناها هنا، وتتعلق بالصلة القائمة بين القول التاريخي والطروحات التاريخية من جهة، وبين القول والصور السينمائية من جهة أخرى. ومسألتنا ليست إلا جزءاً من تلك.

قوى أخرى، ويذكر مكان المجابهة والمصالحة بينها كلها؛ ولكن هذا القانون ينظّم أيضاً الطريقة التي يحيط فيها الكل بالمجموعة وبالشخصية السينمائية وبالمنزل، فيقيم عنصراً شاملاً تنبعث منه القوى المعادية أو المؤيدة، فيبرز الطريقة التي يبزغ فيها الهنود الحمر في قمة تل من التلال فيتاخمون السماء والأرض في آن... وحول الزمن وتعاقب اللقطات، ينظم هذا القانون الانتقال من S إلى 'S، والتنفّس العميق، وتناوب لحظات التقلّص والتمدّد، والتناوب بين الخارج والداخل، وانقسام الوضع الأساسي إلى أوضاع ثانوية هي أشبه ببقع صغيرة تحيط بها بقعة شاملة. نظراً لهذا كله، يكون التصوّر العضوي تطوّراً لولبياً يشتمل على حركات وقف مكانية وزمنية. سنجد هذا التصوّر عند إيزنشتاين، على الرغم من أنه ينظر بشكل مغاير إلى توزّع وتعاقب الأشعة الموجهة على اللولب. ويرى غريفيث والسينما الأميركية أن المونتاج المتناوب المتوازي يكفي لتنظيم علاقة الأشعة الموجهة في ما بينها بشكل تجريبي.

يحتوي المونتاج المتناوب على شكل ليس متوازياً بل متقارباً أو متلاقياً. ذلك أن الانتقال من S إلى 'S يتم من طريق A، وهي الفعل الحاسم المتوضع على الأغلب قرب 'S. يجب على العلامة المشتركة أن تتقلّص إلى تعارض حدّين، أو إلى مبارزة، كي تتوزّع القوى التي تفعّلها بطريقة مختلفة، أو تعقد سلاماً بينها أو تعترف بانتشار إحداها. ويتحكم إذاً القانون الثاني من قوانين الصورة/ الفعل بالانتقال من (Situation) S إلى A (Action). والحال أن الفعل الحاسم أو المبارزة لا يمنعهما من أن يتحقّقا إلا إذا انطلقت – من شتّى نقاط العنصر المحيط – خطوط فعل متقاربة تجعل المجابهة الفردية القصوى ممكنة، وتجعل الارتكاس

تعديلياً. إن خطوط الفعل هذه هي التي تجعل أطراف موضوع المونتاج تلتقي، وهذا هو الشكل الثاني للمونتاج عند غريفيث. ولكن فريتز لانغ قد حقّق ربما قمّة الكمال في فيلم **م. الملعون** (وهيّأ انتقال لانغ إلى أميركا). فمن خلال تحليل المونتاج المتلاقي لهذا الفيلم، خلافاً لباقي أفلام لانغ السابقة، طرح نويل بورش فكرة "الشكل الأكبر". بالفعل تعرّض الوضع الكلي في البداية لزمكان محدّد ومفردن: باحة المبنى في المدينة، درج ومطبخ الشقة داخل المبنى، المسافة الفاصلة بين المبنى والمدرسة، والملصقات على الجدران، هيجان الناس... ولكن سرعان ما تبرز في هذا الوسط نقطتان، ثم خطّا فعل سيتناوبان من دون انقطاع فيما يتقاربان ويتبادلان الأدوار، ويشكلان كلّابة تقبض على المجرم: خط الشرطة، وخط الدهماء (التي تخشى أن يُفسد قاتل الأطفال نشاطاتها). سنلاحظ أن البطل السلبي أو الإيجابي، بفضل الطابع البنيوي الذي يتسم به التصوّر العضوي، يشغل مكاناً مهيّأً منذ وقت طويل، حتى قبل أن يأتي ليحتلّه أو حتى قبل أن نعلم بأنه يأتي ليحتلّه: على هذا النحو يتكشّف القاتل تدريجياً. وعندما تمسك الدهماء بتلابيبه نشهد الفعل الحقيقي ونتعرّف فعلاً على القاتل. وهنا تبدأ المبارزة بين م. الملعون والمحكمة التي شكلها اللصوص والمتسولون. إن الخط المزدوج مع وقفاته ومقارباته، يقودنا من الوضع إلى المبارزة، ومن العلاقة المشتركة إلى تعارض الحدين. صحيح أن التصور العضوي يحتفظ بغموضه النهائي؛ ذلك لأن الشرطة عندما أتت لتحلّ محلّ الدهماء وانتزعت القاتل منها لتقدمه إلى محكمة قانونية، لا نعلم إذا كان الوضع سينتهي بالتعديل والاستقرار وبأن الجريمة ستغسل، وبأن كل شيء، أو إذا كانت الجريمة ستتكرر دائماً ("يجب الآن مراقبة الصغار بشكل أفضل..."): 'S أو S؟

القانون الثالث للصورة/ الفعل يتناقض مع القانون الثاني. فإذا كان المونتاج المتناوب بالفعل ضرورياً للانتقال من الوضع إلى الفعل، يبدو أن شيئاً ما في الفعل المنحصر على هذا النحو وفي عمق المبارزة يكون عصيّاً على أي مونتاج. ونستطيع أن نسمّي هذا القانون الثالث بقانون بازان أو "بالمونتاج المحظور". لقد أوضح أندريه بازان أنه إذا ساهم فعلان مستقلان في التوصّل إلى نتيجة وإذا كانا يخضعان لمونتاج واحد، فإن النتيجة الحاصلة تنطوي على برهة يتجابه فيها الحدّان ويتزامنان بالضرورة، من دون التمكّن من الوصول إلى مونتاج يتناول المجال والمجال المضاد. واستشهد بازان بفيلم **السيرك** لشارلي شابلن قائلًا: كل الخدع السينمائية مسموح بها، ولكن كان يجب على شارلو أن يدخل إلى قفص الأسد وأن يكون معه في لقطة رئيسية. وكان يجب على رجل الإسكيمو نانوك أن يجابه الفقمة في لقطة واحدة[13]. ولم يعد قانون تعارض الحدين يتعلق لا بـ'SS ولا بـ SA، ولكن بـ A لذاته.

فعلاً ليست المبارزة لحظة فريدة ومموضَعة من لحظات الصورة/ الفعل. إنها تخترق خطوط الفعل، مشيرة دائماً إلى تزامنات ضرورية. ويترافق الانتقال من الوضع إلى الفعل بتداخل عدد من المبارزات. وتعارض الحدين هو تعارض حدود. وحتى في فيلم الويستيرن الذي يعرض المعالجة الأكثر نقاء، يصعب حصر المبارزة في المقام الأخير. هل هي مبارزة بين الكاوبوي واللص أو الهندي الأحمر؟ أو هل تكون مع المرأة أو الصديق أو الرجل الجديد الذي سيحلّ محله (كما في فيلم

(13) André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris: Edition du Cerf, [s. d.]), p. 59.

Liberty Valance)؟ في فيلم م. **الملعون**؟ هل تتم المبارزة الحقيقية بين م. والشرطة أو المجتمع، أو بين م. والدهماء التي لا تقبل به؟ في المحصّلة تستطيع المبارزة أن تكون خارج الفيلم مع أنها داخل السينما. في مشهد محاكمة الدهماء، يركّز اللصوص والمتسوّلون على جريمة التصرّف والجريمة كتنظيم عقلي، ويلومون م. على أنه تصرّف مدفوعاً بعاطفته. فيرد M على هذه التهمة قائلاً إن هذا هو الذي يبرّئه: لم يكن بوسعه أن يتصرف إلا هكذا، فهو لم يتصرّف إلا طبقاً لغريزته وتأثره، والممثل الذي يلعب دوره عندئذٍ يلعبه بطريقة تعبيرية. أخيراً، أليست المبارزة في فيلم م. **الملعون** هي بين فريتز لانغ والتعبيرية؟ وبه ودّع التعبيرية، ودخل إلى الواقعية التي أتى فيلم **وصية الدكتور مابوز** ليؤكدها (وفيه انسحب مابوز لصالح التنظيم الواقعي البارد).

لكن إذا وجد تداخل بين المبارزات، فهذا يعود إلى قانون خامس يقول: بين العنصر المحيط والبطل، وبين الوسط والتصرّف الذي يغيّره، وبين الوضع والفعل، لا بدّ من وجود **تباين كبير** لا يمكن معالجته إلا تدريجياً خلال الفيلم. من الممكن أن نتصور وضعاً قد ينقلب إلى مبارزة فورية، غير أن ذلك قد يكون من "الهزل السمج". في فيلم رائع قصير عنوانه *The fatal glass of beer*، يفتح المخرج والممثل الكوميدي وليام فيلدز (William Fields) في أوقات منتظمة باب كوخه في أقصى الشمال ويهتف "في طقس مثل هذا لا تدع كلبك في الخارج"، ثم يتلقّى حالاً على وجهه كرتين من الثلج لا يعرف مصدرهما. لكن من الطبيعي أن يكون هناك طريق طويل من الوسط إلى المبارزة النهائية. والسبب هو أن البطل ليس ناضجاً بعد لأن يقوم فوراً بالفعل؛ فهو أشبه بهاملت

(Hamlet) الذي كان الفعل الذي يُطلب منه القيام به فوق طاقته. ولا يعني هذا أنه ضعيف، بل على النقيض هو مكافئ للعنصر المحيط، ولكنه مكافئ له بشكل احتمالي يجب على قدرته وجبروته أن يدخلا حيز الواقع. يجب أن يتخلى عن انكفائه وسلامه الداخلي، وأن يستجمع قوى قد حرمه الوضعُ منها، وأن ينتظر الفرصة السانحة التي فيها يتلقّى الدعم الضروري من جماعة أو فريق. وفعلاً يحتاج البطل إلى شعب وإلى مجموعة أساسية تكرّسه كبطل، ولكنه يحتاج أيضاً إلى مجموعة يلتقيها وتساعده، مجموعة غير متجانسة وضيقة النطاق. عليه أن يتصدّى للعزائم الخائرة وللخيانات من بعضهم، ولأشكال التملّص من البعض الآخر. وهذه متغيّرات نجدها في فيلم الويستيرن والفيلم التاريخي. وحتى عند إيزنشتاين. ما لم يقدّره النقد السوفيتي هو الطابع الهامليتي لـ **إيفان الرهيب**: فلحظتا الشك اللتان انتابته هما بمثابة قطعين في الفيلم؛ تضاف إليهما طبيعته الأرستقراطية التي عجزت عن النظر إلى الشعب كمجموعة أساسية، ولكنها رأت فيه حشداً أتى من طريق الصدفة واستخدمته كأداة. وبعامة، يجب على البطل أن يمرّ في لحظات من العجز، داخلية كانت أم خارجية. تتمثّل الجوانب القوية في فيلم **شمشون ودليلة** الذي أخرجه سيسيل ب. دو مايل، في الصور التي تظهر شمشون أعمى ويحرّك حجر الرحى، ثم شمشون المقيّد بالسلاسل داخل حرم المعبد، شمشون الملتمس طريقه والحاجل بقدميه بعد عضات السنانير التي هيّجها أقزام زنيمون؛ وفي النهاية يستجمع شمشون كل قواه ويزيح عمود المعبد الهائل عن قاعدته؛ وصورة القوة هذه تعادل صورة العجز البالغ التي أظهرت شمشون وهو يدير حجر الرحى ذا الصرير الحاد. على العكس من ذلك، نرى أن أفكاك السنانير التي تعضّ شمشون

العاجز تعادل فك الحمار الذي كان يستعمله شمشون الجبار في البداية ليصرع به مهاجميه. بوجيز العبارة هناك مسار زمكاني يمتزج مع عملية التفعيل التي أصبح بها البطل "قادراً" على القيام بالفعل؛ والتي صارت له قوة معادلة لقوة العنصر المحيط. في بعض الأحيان تشهد تناوباً بين شخصيتين، تكفّ إحداهما عن متابعة ما يجري، بينما تكون الأخرى قادرة عليها، كما حصل لموسى ويشوع بن نون. لقد أحبّ فورد هذه البنية الثنائية التي تدلّ أيضاً على تعارض الحدّين: رجل القانون الذي ينوب عن رجل الغرب الأميركي في فيلم *Liberty Valance*؛ أو الأم في مجتمع زراعي أمومي والتي "تختلط عليها الأمور" كلما ازداد تفسّخ الجماعة، فيما تبدأ رؤية الابن تتوضّح بعد أن أدرك معنى وأهمية المعركة الجديدة، كما يظهر ذلك في فيلم **عناقيد الغضب**. من خلال هذه النقاط جميعها، يتحدد التصور العضوي بهذا القانون الأخير للتطوّر: لا بدَّ من فاصل كبير بين الوضع والفعل العتيد، ولكن لا وجود لهذا الفاصل إلا لأنه سيُردم في عملية موسومة بالوقفات والتراجعات والتقدّمات.

3)

استوحت سينما السلوك (المدرسة السلوكية) من الصورة/ الفعل، ما دام السلوك هو فعل ينتقل من وضع لآخر، ويستجيب لوضع محاولاً تعديله أو تأسيس وضع آخر. كان ميرلو بونتي يرى في زيادة الاهتمام بالسلوك هذه علامة مشتركة من علامات الرواية الحديثة وعلم النفس الحديث وروح السينما[14]. ولكن ضمن هذا المنظور، لا بدّ من

(14) Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* (Paris: Nagel, [s. d.]), «Le cinéma et la nouvelle psycholgie».

علاقة حسية حركية قوية جداً، ولا بدّ من هيكلة السلوك فعلاً. إن التصوّر العضوي الكبير ŚAS لا ينبغي أن يكون مركّباً فحسب بل أن يولَد: يجب من جهة أن تتشرّب الشخصية الموقف بعمق ومن دون انقطاع، ومن جهة أخرى يجب على الشخصية المشبعة بالموقف أن تتفجّر بالفعل، ولو بشكل متقطّع. وهذه هي صيغة العنف الواقعي المختلفة عن العنف الطبيعاني. البنية تتمثّل في بيضة: ولها قطب نباتي أو إنباتي (هو التشرّب) وقطب حيواني (هو التعبير الحركي عما يجيش في الداخل Acting-Out). ونعلم في هذا المعنى أن الصورة/ الفعل قد وجدت منهجيتها في الإستوديو الأميركي للتمثيل (Actors Studio) وفي سينما إيليا كازان. وهنا توجد ترسيمة حسيّة حركية استحوذت على الصورة، ويوجد عنصر وراثي ينزع إلى الانطلاق. ومنذ البداية لم تطبَّق قواعد الإستوديو الأميركي للتمثيل على الممثل فقط بل أيضاً على تصميم وصنع الفيلم أيضاً، بطرق ضبط الكادرات والتقطيع والمونتاج فيه. ويجب البتّ بكل هذا وبأداء الممثل الواقعي وبالطبيعة الواقعية للفيلم، وبالعكس. فمن نافل القول أن نصرّح بأن الممثل ليس محايداً على الإطلاق وبأنه لا يقرر. فعندما لا ينفجر يتشرّب الموقف ولا يبقى هادئاً من دون توقُّف. بالنسبة للممثّل كما بالنسبة للشخصية، يتمثّل العصاب الأساسي بالهستيريا. وفعلاً ليس القطب الإنباتي أقلّ حركة في الحيّز من القطب الحيواني الدائب على الحركة العنيفة. فالتشبّع الإسفنجي له كثافة كما للتعبير الحركي والتوسّع المفاجئ. ولهذا السبب بالذات يُعطى التصوّر البنيوي والوراثي للصورة/ الفعل صيغةً لا تنتهي تطبيقاتها. لقد اقترح إيليا كازان أن يجعل مجموعة من الشخوص المتنازعين يتناولون الطعام معاً: ذلك أن الطعام المشترك سيفجّر النزاعات ويجعلها تحتدم. لننظر

في فيلم حديث طبّق هذا المنهج وهذه المنظومة، وهو فيلم **جيورجيا** للمخرج الأميركي آرثر بين (Arthur Penn). ثمة في الفيلم مشهد يُظهر مائدة إفطار تجمع أباً ملياردياراً لفتاة شابة مع خطيبها البروليتاري المهاجر، فنشهد توتر الوضع الذي يعتمل في دخيلة البطلين المتنافسين؛ ثم يقول الأب: "لم أعتد أن أعطي ما أملكه"، فكانت هذه الكلمات أشبه بانفجار غيّر الوضع لأنها تضمّنت العنصر الجديد في علاقة زنا المحارم بين الأب وبنته. ولاحقاً في حفل الخطوبة، يبدو الأب – الذي لا نشاهده بوضوح والذي يتوارى خلف كوة زجاجية – وكأنه يتشرّب الموقف كعشبة سامة؛ وثمّة طفل صغير يلاحظ ذلك وينتظر؛ وينقضّ الأب فيقتل ابنته ويجرح خطيبها جرحاً بالغاً، فيغيّر معطيات الموقف في هذا التعبير الحركي الحيواني.

هذا يشبه التباين الحيوي الذي تكلّم عنه برغسون عندما قال: إن النبات أو العنصر النباتي قد أخذ على عاتقه تخزين المتفجّر مكانياً، في حين أن العنصر الحيواني قد تولّى تفجيره فعلاً، وبحركات مفاجئة[15]. قد تكمن فرادة صموئيل فولّر في أنه دفع هذا التباين إلى حدّه الأقصى، معتمداً على رجّات قوية وعلى كسر المشاهد المتعاقبة. إن فيلم الحروب مُلائم لذلك من خلال التوقّعات المستمرة وتشرّب الأجواء من جهة، ومن خلال التفجيرات العنيفة والتعبيرات الحركية عن جيشان الباطن. في المحصّلة، سيجد فولّر أشكال عنفه لدى المجانين الإنباتيين الذين ينتصبون كنباتات في أحد الأروقة، كما نشاهد ذلك في فيلم *Corridor Shock* أو في الكلب العنصري في فيلم **الكلب الأبيض** الذي يتفجّر في أفعاله الهجومية. صحيح أن للمجانين تفجّرات غير متوقعة وأن

(15) Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, ch II.

الكلب تشرّب تفجره الباطني طويلاً. "لقد شرحت للكلب بأنه ممثل في فيلمي..." ولكن فولّر يعرف أن يشرح ذلك للنباتات أيضاً. ما يهمه هو ذلك التفريق الأقصى الذي يفاقم العنف النباتي والحيواني، والذي يقلب القطبين أحياناً: عندئذٍ يصل الموقف إلى طبيعانية مظلمة.

لقد تمكن قازان من التفريق بين القطبين، ففيلمه **الدمية اللحمية** [1956] هو من أجمل الأفلام الإنباتية التي عبرت في آنٍ واحد عن الحياة المسمومة والبطيئة في الجنوب والوجود النباتي لامرأة شابة في السرير الطفلي. غير أن ما استرعى انتباه قازان وما حدّد تطوّر أعماله هو ذلك الترابط بين التشرّبات والانفجارات، بحيث توصّل إلى هيكلة متصلة بدل أن يتوصّل إلى بنية ذات قطبين. والمقاس المتطاول للسينما سكوب قد عزّز هذا الميل. وهذه هي صراطية "استوديو الممثلين" النيويوركية: ثمة "مهمة شاملة" (هي ŚAS) وتنقسم إلى "مهمات محلية" متعاقبة ومستمرة (s1 a1 s2, s2 a2 s3...). ففي فيلم **أميركا، أميركا** لكلّ لقطة جغرافيتها وسوسيولوجيتها ونفسيتها وانطباعها ووضعها الذي يرتبط بالوضع السابق والذي سيقوم بفعل جديد، فيجرّ البطل بدوره إلى الوضع التالي، ويتم ذلك بالتشرّب والتفجّر، حتى يصل إلى الانفجار النهائي (عندما يقبّل البطل رصيف نيويورك البحري). فالبطل المنهوب والمعهَّر والقاتل والخاطب والخائن، يجتاز هذه اللقطات المنضوية كلها في المهمة الكبرى الحاضرة في كل مكان: الهرب من الأناضول (S) للوصول إلى نيويورك (Ś). وعندما تحيط المهمة الكبرى بالبطل، فإنها تقدّسه أو على الأقل تعفيه من كل ما كان ينبغي عليه فعله هنا وهناك: وبعد أن أُهدر شرفه في الخارج، أنقذ شرفه الشخصي ونقاء قلبه ومستقبل عائلته. هذا لا يعني أنه وجد السلام. فهذا العالم هو عالم قايين، وتلك هي علامة

قايين التي لا تعرف السلام، ولكنها تخلق تطابقاً بين العصاب الهستيري والبراءة والإثمية، وبين العار والشرف: أما ما كان وما يظلّ منفّراً في مثل هذا الوضع المحلي فهو البطولة التي يقتضيها الوضع الشامل، وهو الثمن الذي يجب دفعه. إن فيلم **على الأرصفة** يطوّر بإسهاب هذا اللاهوت: إن لم أخن الآخرين، أخون نفسي وأخون العدالة. لا بدّ من الإقدام على العديد من الأوضاع القذرة المحيطة، وعلى العديد من الانفجارات المُشينة، التي يُستشفّ منها الطابعُ الذي يغسلنا والتفجير الذي ينقذنا أو يسامحنا. وفيلم **شرقي عدنْ** هو الفيلم التوراتي الكبير، هو قصة قايين وخيانته، التي راودت بطرق شتى كلّاً من نيكولاس راي وصموئيل فولّر[16]. وهذا الموضوع ظل حاضراً على الدوام في السينما الأميركية وفي تصورها للتاريخ المقدس والدنيوي. والمهم أن قايين أصبح واقعياً. والغريب عند قازان هو الطريقة التي تصلّب فيها الحلم الأميركي والصورة/ الفعل في آنٍ واحد. وتعزز الحلم الأميركي كحلم، ولا شي آخر سوى الحلم، ولكن الوقائع ناقضته؛ ولكنه عرف طفرة قوّة متنامية، ما دام هذا الحلم يتضمّن أفعالاً كالخيانة والوشاية (وهي أفعال كانت وظيفة الحلم فيها هي الإقصاء بحسب جون فورد). وبالضبط بعد الحرب انهار الحلم الأميركي وتحكّمت في الصورة/ الفعل أزمة

---

(16) حول هذه النقاط المتعلقة بقازان جميعها (المشاكل الجمالية في الهيكلة والمشاكل الشخصية في الوشاية التي تؤثر في الفيلم) يجب الرجوع إلى كتاب: Roger Railleur, *Kazan* (Paris: Seghers, [s. d.]),

ورأينا كيف أن السينما الأميركية، ولا سيما الأفلام التاريخية أولت أهمية كبرى بموضوع الخيانة والخونة. وتنامت بعد الحرب العالمية الثانية مع صعود المكارثية. ونجد أن فولِر قد عالج موضوع الخيانة بصورة مبتكرة، انظر: Jacque Lourcelles, «Thème du traître et du héros,» *Présence du cinéma*, nº 20 (Mars 1964).

حاسمة كما سنرى، وعندها وجد هذا الحلم شكله الأكثر رسوخاً، ووجد الفعل ترسيمته الأكثر عنفاً، حتى ولو استمر بعضهم في صناعة أفلام من هذه الشاكلة.

لا تكتفي سينما السلوك هذه بترسيمة حسية حركية بسيطة من نوع القوس الارتكاسي لا بل المشروط. إنها سينما تأثّرت بتعقيدات المدرسة السلوكية، وأخذت العوامل الداخلية بعين الاعتبار[17]. وفعلًا، ما يجب أن يظهر للخارج هو ما يعتمل في سريرة الشخصية، ويتقاطع مع الوضع المحيط به والفعل الذي سيفجّره. وكانت تلك القاعدة التي اتبعها استوديو الممثلين: **وحده الجواني هو الأساس**، ولكن هذا الجواني لا يكمن في الماورائيات، وليس خفياً، بل يتمازج مع العنصر الوراثي للسلوك الذي يجب إبرازه. لا يتمثّل ذلك في اتقان الفعل، بل هو الشرط الضروري لتطوّر الصورة/ الفعل. ولا تنسى هذه الصورة الواقعية أبداً أنها تحديداً تعرض أوضاعاً خيالية وأفعالاً مصطنعة: ذلك أن الممثّل لا يجد نفسه "حقاً" أمام وضع ملحّ، فهو لا يقتل ولا يشرب الكحول "حقاً". فالمسألة ليست إلا من قبيل المسرح أو السينما... ويعي الممثلون الواقعيون ذلك تمام الوعي، ويقترح عليهم "استوديو الممثلين" طريقة معينة. فمن جهة يجب إقامة اتصال حسي مع الأشياء المتصلة بالوضع: حتى إذا كان اتصالاً خيالياً مع مادة ما، مع كأس زجاجي معيّن، مع نسيج، مع طقم ثياب، مع أداة، مع علكة فم. وينبغي من جهة أخرى أن يوقظ الشيء الذاكرة العاطفية، وأن يعيد تفعيلَ

(17) حول تطوّر سيكولوجيا سلوكية أخذت بالاعتبار عدداً من العناصر الجوانية للسلوك، انظر:
Tilquin, *Le behaviorisme* (Paris: Vrin, [s. d.]).

انفعالٍ ليس بالضرورة مطابقاً بل مماثلاً للانفعال الذي يحرّضه الدور التمثيلي(18). إن تحريك شيء ملامس للوضع يوقظ انفعالًا ملائماً لهذا الوضع: فمن خلال هذه العلاقة الداخلية بين الشيء والانفعال يتحقّق الترابط الخارجي للوضع المتخيّل أو للفعل المصطنع. وهذه طريقة من الطرق، فاستوديو الممثلين لا يطلب من الممثل أن يتماهى مع دوره؛ وما يميّز هذه المدرسة هو العملية المعاكسة التي بها يفترض بالممثل الواقعي أن يماهي بين الدور وبين بعض العناصر الداخلية التي يمتلكها ويختارها لنفسه.

غير أن العنصر الداخلي ليس تأهيل الممثل فقط، إنه يظهر في الصورة (ومن هنا الاضطراب الدائم للممثّل). فهو بحدّ ذاته وبطريقة مباشرة عنصر من عناصر السلوك والتأهيل الحسي الحركي. إنه يطابق بين الإشباع والانفجار. فتظهر "المزدوجة" الشيء والانفعال في الصورة – الفعل كأنها علامتها الوراثية فيظهر الشيء بالتالي في جميع احتمالاته (الشيء المستخدم والمباع والمشترى والمتبادل والمكسور والمعانق والمرذول...)، ويتماشى مع الانفعالات الموازية والمفعَّلة: ففي فيلم **أميركا أميركا** مثلاً؛ السكين الذي تعطيه الجدة، والحذاء المهجور، والقبعة، والبحار المجذّف، كلها تتناسب مع S وŚ... ففي هذه الحالات جميعها، هناك مزدوجةُ الانفعال/ الشيء التي لا تنتمي

(18) حول الجوانية والاتصال والذاكرة العاطفية، انظر:
Constantin Stanislavski, *La formation de l’acteur* (Paris: Payot, [s. d.]), et Lee Strasberg, *Le travail à l’actors Studio* (Paris: Gallimard, [s. d.]), pp. 96-142.

وحول استوديو الممثلين وملحقاته، انظر: Odette Aslan, *L’acteur au XXe siècle* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), pp. 258 sq.

إلا للواقعية، ولكنها بطريقتها تتعادل مع مزدوجة الغريزة والتمائمية، ومع مزدوجة التأثّر والوجه. وهذا لا يعني أن السينما السلوكية تتجنّب بالضرورة اللقطة المقربة (لقد حلل تايور (Tailleur) صورة جميلة جداً في فيلم **الدمية اللحمية** "يدخل" فيها الرجل تماماً في حيّز اللقطة المقرّبة للمرأة الشابة، فتداعب يده وجهها وشفتيها وتلامس شعرها)[19]. يبقى أن التعامل الانفعالي لشيء من الأشياء، وعملية الانفعال بالنسبة لهذا الشيء، يستطيعان أن يؤثّرا أكثر من لقطة مقربة في الصورة/ الفعل. في أحد مشاهد فيلم **على الأرصفة** تبدو المرأة بسلوك مزدوج ويبدو الرجل خجولاً ومذنباً فيلتقط القفاز الذي تركته يسقط على الأرض، ويحتفظ به ويلهو به ثم يدخله في يده[20]. يبدو هذا المشهد كعلامة وراثية وجنينية بالنسبة للصورة/ الفعل، يمكننا تسميتها "دمغة" (أو شيء انفعالي)، وتعمل كـ "رمز" في مجال السلوك. وتجمع في آنٍ واحد بطريقة غريبة، لا شعورَ الممثّل، وإثمية الفاعل الشخصية وهستيريا الصورة (كاليد المحترقة مثلاً)، والدمغة التي لا تكف عن الظهور في أفلام المخرج الأميركي إدوارد دميتريك (Edward Dmytryk). إن الدمغة في تحديدها الأعمّ، هي الرابط الداخلي ولكن المرئي، بين الوضع المحيط والفعل الانفجاري.

---

(19) Tailleur, p. 94.

(20) من خلال الأسئلة التي يطرحها ميشال سيمان على المخرج إيليا كازان يستخلص تماماً هذا النوع من الصور التي تميل إلى أن تحلّ محل اللقطة المقربة. انظر كتاب: Michel Ciment, *Kazan par Kazan,* Stock ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), pp. 74 sq.

الفصل العاشر

الصورة / الفعل
الشكل الصغير

(2

يجب علينا الآن أن ننظر في جانب آخر للصورة / الفعل مختلف تماماً. إذا كانت الصورة / الفعل تجمع، دائماً بين مستويين من مستوياتها كافة، فمن الطبيعي بمكان أن يكون لها ملمحان مختلفان. فالشكل الكبير ŚAS، كان ينطلق من الوضع إلى الفعل الذي يعدّل الوضع. ولكن يوجد شكل آخر ينطلق بطريقة مخالفة من الفعل إلى الوضع ويهدف إلى فعل جديد، ÁSA، فالفعل هذه المرة هو الذي يكشف عن الوضع، أو عن قطعة منه أو عن ملمح من ملامحه، فيطلق فعلاً جديداً. يتقدّم الفعل كالأعمى، ويتكشف الوضع في العتمة أو في الإبهام. ومن فعل إلى فعل يبزغ الوضع تدريجياً ويتبدّل ويتوضح أو يحتفظ بسره. لقد كانوا يقولون "شكل كبير" عن الصورة/ الفعل التي كانت تنطلق من الوضع كدلالة محيطة بالفعل كمثنى (له حدّان). وبغية التسهيل سنقول "شكل صغير" عن الصورة/ الفعل التي تنطلق من الفعل أو من التصرّف أو من السلوك الاجتماعي لتصل إلى وضع منكشف جزئياً. إنها ترسيمة حسّية حركية معكوسة. مثل هذا التصوّر لم يعد شاملاً بل صار محلياً. ولم يعد لولبياً

بل صار إهليلجياً، ولم يعد بنيوياً، بل صار حدثياً. ولم يعد أخلاقياً بل صار كوميدياً (نقول "كوميدياً" لأن هذا التصوّر يفسح المجال لهزل ما، مع أنه ليس كوميدياً بالضرورة ويمكن أن يكون دراميا). إن علامة تركيب هذه الصورة/ الفعل الجديدة هي المؤشر.

تبدو الصورة/ الفعل وكأنها وعت ذاتها، ولا سيما في فيلم **الرأي العام** لشارلي شابلن الذي كان فيه مخرجاً لا ممثلاً، أو في كل أفلام المخرج الألماني إرنست لوبيتش. وحتى إذا اكتفينا بتحليل سطحي نرى أن هناك نوعين من المؤشرات، أو قطبين منها. في الحالة الأولى يكشف الفعل (أو ما يعادله، أو حركة بسيطة) وضعاً ليس سهلاً. فالوضع إذن من الفعل، باستدلال فوري أو بتفكير معقّد نسبياً. فما دام الفعل غير مدرك بذاته، يكون المؤشّر هنا مؤشّر نقصان ويتضمن ثغرة في السرد ويتوافق مع المعنى الأول لكلمة مضمر (ellipse). ففي فيلم **الرأي العام** مثلاً، ألحّ شارلي شابلن على ثغرة السنة التي لم تكن أحداثها مغطاة، ولكن جرى استنتاج كل شيء من سلوك البطلة الجديد ومن ثيابها، هي التي غدت عشيقة رجل غني. وحتى الوجوه لم تكن لها قيمة تعبيرية أو عاطفية مستقلة، بل إنها لم تقدّم أية دلالة على ما يمتدّ خارج مجال اللقطة. ذلك أنها تصرّفت حقاً كمؤشرات على وضع شامل. هكذا كانت الصورة الشهيرة للقطار الذي لا نرى وصوله إلا من خلال الأضواء التي تعبر وجه المرأة، وكانت أيضاً الصور الشبقية التي نستنتجها من وجوه الأشخاص الحاضرين فقط. وتصبح الأمثلة أكثر بياناً عندما يحيط المؤشّر بتفكير معيّن مهما كان سريعاً: وهكذا "تفتح مدبّرة المنزل صواناً، فتسقط ياقة الرجل على الأرض بمحض الصدفة، مما يكشف النقاب عن علاقة

تقيمها إدنا (Edna)"[1]. ونجد عند لوبيتش باستمرار هذه الاستدلالات السريعة المدخّلة في الصورة نفسها التي تكون بمثابة مؤشر. في فيلم **نجوى لثلاثة أشخاص**، وهو فيلم على جانب من الجرأة، لأن البطلة تطالب على نحو عفوي وبسيط بحقها في العيش مع اثنين من عشاقها وفي مساكنتهم، ورأى أحدهما الآخر مرتدياً بدلة سموكينغ ذات صباح في بيت المحبوبة المشتركة: فيستنتج من هذا المؤشر (وكذلك يستنتج المشاهد) أنه أمضى ليلته مع المرأة الشابة. يدل المؤشر على أن أحد الشخوص متأنّق جداً في لباسه ويرتدي طقم سهرة ليدلل بذلك على أنه لم يكن في وضع حميم طوال الليلة الماضية. وهذه هي صورة استدلالية.

ثمة نموذج ثانٍ للمؤشر، نموذج أكثر تعقيداً لمؤشّر ملتبس، مما يتلاءم مع المعنى الثاني لكلمة "إهليلج" (في الهندسة). في فيلم **الرأي العام** ثمّة مؤشرات عديدة على الحذف الإيجازي توحي بأن البطلة ليست مغرمة جداً بعاشقها (لها ابتسامات غريبة). وفي المقابل لها مع عشيقها الغني علاقة أكثر التباساً تجعل المشاهد لا يكف عن التساؤل: هل هي متعلقة به بسبب ثروته وبذخه وبسبب شيء من التواطؤ، أم أنها تكنّ له حباً صادقاً وعميقاً؟ ونجد هذا التساؤل نفسه أيضاً في فيلم **المرأة الثامنة** لذي اللحية الزرقاء للوبيتش[*]. في هذه الحالات هناك الكثير

---

(1) Charles Chaplin, *Histoire de ma vie* (Paris: Robert Laffont 1993),
(نحيل أيضاً إلى الملف المتعلق بفيلم الرأي العام (*L'opinion publique*) الذي أصدرته مجلة *Cinématographe* العدد 64، كانون الثاني/ يناير 1981: ولا سيّما مقالة جان توديسكو (Jean Tédesco) الذي عاصر الفيلم، وتحليل جاك فييشي (Jacques Fieschi).

(*) في حكايات شارل بيرو (Charles Perrault) (1628-1703)، وردت شخصية لُقّبت بـ «ذي اللحية الزرقاء» للدلالة على رجل قاسي القلب مع النساء خصوصاً، ومع الناس بعامة (المترجم).

من التفاصيل، وهناك نوع آخر من المؤشّرات التي تدفعنا إلى التردّد؛ لا بسبب شيء ناقص أو غير مذكور، بل لوجود نزعة ملتبسة ينطوي عليها المؤشر (كما نشاهد ذلك في مشهد الياقة الساقطة أرضاً والملتقطة في فيلم **الرأي العام**). يبدو الأمر وكأن فعلاً أو تصرّفاً ينطوي على اختلاف بسيط يمكن إحالته بصورة متزامنة إلى وضعين متباعدين ومتعارضين. كأن هذين الفعلين وهاتين الحركتين يبدوان مختلفين قليلاً ولكنهما في اختلافهما البسيط يحيلان إلى وضعين قابلين للتعارض أو متعارضين فعلاً. وقد يكون أحد الوضعين واقعياً والآخر ظاهرياً أو كاذباً، وقد يكونان أيضاً واقعيين كليهما، ويستطيعان أخيراً أن يحلّ أحدهما محلّ الآخر بحيث يكون أحدهما واقعياً والآخر ظاهرياً أو العكس. وبعض هذه الحالات شائع في أي فيلم: فمثلاً قد يُنظر إلى البريء كمتهم (الرجل الذي يحمل سكيناً قرب جثة، هل هو قاتل أم أنه سحب السكين من الجثة لتوه؟). الحالات الأكثر تعقيداً التي ذكرناها للتوّ تتمتع بأهمية كبرى. فهي تسمح باستخلاص قانون المؤشر الجديد: **إن وجود فارق طفيف في الفعل أو الفارق الموجود بين فعلين يؤدّي إلى مسافة شاسعة بين وضعين**. هذا ما يسمّى بالحذف الإيجازي بالمعنى الثاني للكلمة، ما دام الوضعان المتباعدان أشبه ببؤرة مزدوجة. وهذا هو مؤشر التباس، أو بالأحرى مؤشّر تباعد، وليس مؤشر نقصان. ليس من الأهمية بمكان أن يكذّب أو يُنكَر وضع من الأوضاع إذ لا يكون ذلك إلا عندما يستنفد وظيفته، ولا يتم له ذلك إلا لإلغاء الالتباس في المؤشّر وإزالة المسافة بين الأوضاع المذكورة. لا شك أن لوبيتش في فيلم **أن تكون أو لا تكون** قد بلغ شأناً عظيماً في تحريك المؤشّرات المعقدة. ويتم ذلك أحياناً في الصور العصية على التفسير، مثلاً عندما يغادر أحد المتفرّجين مقعده ما

أن يبدأ الممثل حواره الفردي: هل فعل ذلك لأنه ضاق ذرعاً، أم لأنه تواعد مع زوجة الممثل؟ ويتم أحياناً أخرى بسبب الحبكة برمتها التي تشغّل المونتاج كله: يوجد فرق صغير في الحركة، ولكن توجد أيضاً مسافة هائلة بين موقفين، فعندما يلعب فريق الممثلين أدواراً لألمان أمام مشاهدي مسرحية ما، هذا شيء، و شيء آخر عندما يمثلون أدواراً لألمان أمام مشاهدين ألمان يتهيّأ لهم أنهم يرون أنفسهم فيها. المسألة هي مسألة حياة أو موت: تكون الأوضاع متباعدة كلما عرف الشخوص أن كل شيء متعلق بالفروق الصغيرة في تصرفهم.

في الأحوال جميعها، نستدلّ من الشكل الصغير على الفعل الذي يقودنا إلى الوضع أو إلى الأوضاع. ويبدو أن هذا الشكل أقل كلفة من حيث المبدأ، وأكثر توفيراً: هكذا يشرح لنا شارلي شابلن أنه استخدم ظل القطار وضوءه المنعكسين على الوجه من دون أن يكون لديه قطار فرنسي حقيقي ليعرضه بشكل مباشر... هذه الملاحظة التهكمية مهمة، لأنها تطرح مشكلة عامة: مشكلة الأفلام التي هي من الفئة **ب** أو الأفلام ذات الميزانية المحدودة، وتأثيرها في ابتكارات الصورة في السينما. لا شك أن القيود الاقتصادية قد خلقت إلهامات مبهرة، وأن بعض الصور التي التقطت في ظروف مقتصدة قد أثارت أصداء عالمية. ولدينا أمثلة عديدة عنها نجدها في الواقعية الجديدة، وفي سينما الموجة الجديدة، ولكننا غالباً ما نعتبر الفئة **ب**، وعن حق، مركزاً فعالاً للتجريب والإبداع. يبقى أن "الشكل الصغير" لم توجد بالضرورة أصوله وتعبيره الوافي قطعاً، في الأفلام ذات الميزانية المحدودة. فقد وجد في السينما سكوب، وفي اللون، وفي الإخراج الباذخ، وفي الديكورات، وسائل تعبيرية كثيرة متوفرة في الشكل الكبير ذاته. وإذا سميناه "الشكل الصغير" – وهي

تسمية غير مناسبة بذاتها – فلأننا فقط نعارض بين صيغتين للصورة/ الفعل: ŚAS وÁSA، وأعني بذلك البنية الأحادية الكبرى التي تجمع الأعضاء والوظائف أو التي تشمل، على العكس من ذلك، الأفعال والأعضاء التي تتشكّل تدريجياً في تنظيم ملتبس.

عندئذٍ يغدو من السهل أن نجعل صيغتي الصورة/ الفعل تتواءمان مع الأنواع والحالات النوعية التي توحيان بها. ما رأيناه منذ قليل هو كوميديا الطباع، ذات الشكل الصغير ASA، باعتبارها تتمايز مع الفيلم النفسي الاجتماعي ذي الشكل الكبير SAS. لكن التمايز أو التعارض المتشابهين ينطبقان على المجالات المتغايرة. لنعد أولاً إلى الفيلم التاريخي الكبير SAS، التاريخ العمراني والأوابدي. يعارضه نوع من الأفلام التاريخية أيضاً، التي تتبع صيغة ASA، والتي أطلقنا علينا وبحق صفة "فيلم الأزياء والثياب". في هذه الحالة، يكون الطقم والثوب وحتى القماش بمثابة تصرفات أو عادات تدل على وضع تكشف هي عنه. وهذا يختلف كثيراً عن الفيلم التاريخي الذي، كما رأينا، تلعب فيه الأقمشة والثياب دوراً مهماً جداً، ولكن عندما تندرج في مفهوم عمراني وأوابدي. التصوّر هنا هو تصوّر أزيائي أو تصميمي لها، كما لو أن الخيّاط ومصمم الديكور قد حلّا محل المعماري والأوابدي. في فيلم الزي، كما في كوميديا الطباع، لا تنفصل العادات عن الملابس والأفعال، وعن حالة الأزياء التي تبني شكلها والوضع الناجم عنه، ولا تنفصل أيضاً عن الأقمشة والستائر. ليس مستغرباً أن لوبيتش، في أفلامه الأولى، وفي مرحلته التعبيرية الألمانية قد أنتج أفلاماً أزيائية تأثرت بعبقريته الخاصة (كـ "**آن دي بولين** و**السيدة دو باري** وخصوصاً فيلم الفنتازيا الشرقية *Sumerun*"): ثمة أقمشة وثياب وطرق في اللبس عرف لوبيتش كيف

يوظّفها، وكيف يستخدم في الصورة اللونين الكامد والمضيء واعتبرها مؤشرات دلالية[2].

في مجال الفيلم الوثائقي، عارضت المدرسة الإنجليزية عام 1930 مخرج الأفلام الوثائقية الكبير روبرت فلاهيرتي (Robert Fla-herty). لقد أخذ كل من المخرجين إدغار غرييرسون (Edgar Grier-son) وبول روثا (Paul Rotha) على فلاهيرتي عدم اكتراثه الاجتماعي والسياسي. فبدل الانطلاق من عنصر محيط ومن بيئة يستنتج فيها سلوك البشر "طبيعياً"، كان يجب الانطلاق من بعض التصرّفات لاستقراء الوضع الاجتماعي الذي لم يكن معطى بحدّ ذاته، ولكنه كان يحيل إلى صراعات وتصرّفات تعمل دائماً وتتحوّل. وهكذا تنمّ العادة السلوكية عن الفروق الحضارية وعن التمايزات الموجودة في الحضارة نفسها. يجري الانطلاق إذاً من السلوك إلى الوضع بحيث تتوفر – عندما ننتقل من الأول إلى الثاني – إمكانية "تفسير الواقع الخلّاق". وستستعيد السينما المباشرة أو سينما الحقيقة هذا المسعى في شروط أخرى.

ثمة أيضاً الفيلم البوليسي، في اختلافه عن فيلم الجريمة. صحيح أن بعض الشرطة موجودون في فيلم الجريمة، كما أنهم قد يغيبون عن الفيلم البوليسي. فما يميّز النموذجين هو أنه، وفقاً لصيغة الجريمة

---

(2) كان لوبيتش خبيراً في معرفة الأقمشة وصناعة الألبسة، وكانت هذه المعرفة بعلو معرفة ستيرنبرغ بالدانتيلا و«خيوط النسيج».. لقد اعترف لوت إيسنر، على الرغم من أحكامه القاسية على أفلام لوبيتش، أنه – في التعبيرية وفي ذائقته للأعماق – أتى بعنصر جديد تمثّل في ألعاب الأضواء المسلطة على الملابس، وتمثل أيضاً في مساحة الصورة. وهذا هو النجاح الباهر الذي حققه مورناو لاحقاً في فيلم طرطوف. انظر:
Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du Cinéma (Paris: A. Bonne, [s. d.]), pp. 39-43 et p. 141.

SAS، يتم الانطلاق من الوضع أو من الوسط إلى الأفعال التي هي بمثابة مبارزات، في حين أن الانطلاق – في الصيغة البوليسية ASA – يتم من أفعال عمياء كمؤشرات دلالية إلى أوضاع غامضة تتغيّر رأساً على عقب أو تنقلب تماماً بحسب تغيّر طفيف في المؤشر الدلالي. وتُعبّر جملة الروائي الأميركي صموئيل هاميت(*) (Samuel Hammett) تماماً عن هذا النوع من الصور: "يجب أن تترك مفتاحاً إنجليزياً داخل الآلة". والحركة العمياء هي التي ستفجّر الوضع المظلم كلياً، وستنتزع مزَق هذا الوضع. وبفضلها صُوِّرت أفلام جميلة، منها **النوم العميق** لهوارد هوكس و**الصقر المالطي** لجون هيوستون [واشتهر هذان المخرجان بمعالجة الشكل الكبير لفيلم الجريمة]. ولعل فريتز لانغ هو الذي قدّم تحفة فنية لهذا النوع من الأفلام من خلال فيلمه **الحقيقة الغريبة**: في إطار حملة تصدّت للخطأ القضائي، يصطنع البطل دلائل خاطئة تتهمه بارتكاب جريمة؛ ولكن ما إن زال اصطناع الأدلة، حتى تمّ توقيفه وإدانته؛ وحين أوشك الحصول على العفو، أثناء زيارة خطيبته له، يناقض نفسه وتبدو منه إشارة تفهم منها الخطيبة أنه مذنب وأنه فعلاً قاتل. كان اصطناع الدلائل المزورة طريقة لإلغاء الدلائل الصحيحة، ولكنها تؤدي بطريقة ملتوية إلى وضع الدلائل الصحيحة نفسها. ما من فيلم أقدم على مثل هذا الكم من الدلائل وتحركت وتحولت فيه أوضاع متباعدة ومتعارضة.

2)

أخيراً يطرح الويسترين المشكلة نفسها وبشروط غنيّة جداً. لقد

(*) ولد عام 1894 وتوفّي عام 1961، عمل في التحرّي واكتسب معرفة من هذه المهنة، فتحوّل إلى كاتب روايات بوليسية وأثر في كتّابها إبّان القرن العشرين (المترجم).

رأينا أن الشكل الكبير للاستنشاق لم يكتف بلا شك بالعنصر الملحمي، ولكنه عبر تنوعاته حافظ على وسط محيط وعلى وضع شامل قد يؤدي إلى القيام بفعل، وباستطاعته أن يغيّر هذا الوضع من الداخل. وكان لهذا التمثّل العضوي سمات محدّدة، كما هو الحال عند فورد مثلاً: كان يشمل مجموعة أساسية أو مجموعات، لكل منها تحديده وتجانسه وأماكنه وأجواؤه الداخلية وعاداته (كالمجموعات الخمس في فيلم *Wagonmaster*؛ وكان هذا التمثّل يشمل أيضاً مجموعة غير محددة وجدت بالمصادفة، مجموعة متباينة ومتنافرة ولكنها وظيفية. أخيراً **وُجد فارق كبير بين الوضع والفعل المزمع إنجازه، ولكن هذا الفارق لم يوجد إلا ليُردم**: وفعلاً كان على البطل أن يحوّل الطاقة إلى فعل فتجعله مكافئاً للوضع، كان عليه أن يصبح قادراً على الفعل وأن يتحول تدريجياً إلى فعل، باعتباره يمثل الفريق الرئيسي "الجيد" ويجد العون الضروري في المجموعة المتشكلة صدفة (الطبيب المدمن على الكحول، الفتاة الطائشة ذات القلب الكبير... إلخ، ويظهرون فعّالين). ومن اللافت أن هوكس انخرط في هذا التصوّر العضوي، ولكنه أخضعه لمعالجة أثرت فيه كثيراً وشوّهته. فحينما يعبّر هذا التمثّل بوضوح، كما في بداية فيلم **النهر الأحمر** حيث يظهر الزوجان في أفق السماء كأنهما يتعادلان مع الطبيعة بأكملها فتكون الصورة على جانب كبير من القوة بحيث لا تستطيع أن تستمر. وعندما تستمر يتم الأمر على نحو آخر، ذلك أن الصورة تحتاج إلى أن تُسأل، ويحتاج الأفق إلى أن يتوحّد مع النهر، كما نرى ذلك في فيلمي **النهر الأحمر** و**السماء الرحبة**. نستطيع القول إن التمثُّل العضوي الأرضي عند هوكس يميل إلى إفراغ نفسه، ولا يعود يتيح الاستمرار إلا لوظائف مبهمة وشبه تجريدية تحتل المقام الأول.

في البداية فقدت الأماكن الحياة العضوية التي كانت تحيط بها وتخترقها وتوضّعها داخل مجموع: فالسجن، في فيلم *Rio Bravo* هو وظيفي فقط، وليس بحاجة إلى أن يُظهر سجينه؛ والكنيسة في فيلم *El Dorado* لم تعد شاهدة إلا على وظيفة طواها الزمن؛ والمدينة في فيلم *Rio Lobo* اختزلت إلى "مصوَّر لا تُقرأ فيه إلا مجموعة من الوظائف، وهي مدينة نازفة محكومة بعبء ماضٍ ثقيل". وفي الآن نفسه، تصبح المجموعة الأساسية شديدة الإبهام، والجماعة الوحيدة التي ما زالت حسنة التحديد هي الجماعة الناشزة التي تمت بالمصادفة (مدمن على الكحول، عجوز، شاب فتي جداً...): إنها مجموعة وظيفية لم تعد مؤسسة داخل العنصر العضوي؛ لقد وجدت دوافعها في دَيْن يجب إيفاؤه، وفي خطيئة يجب التكفير عنها، وفي منزلق مشين يجب الصعود منه، ووجدت قواها ووسائلها في اختراع آلة بارعة بدلاً من أن تجدها في تمثيل مجموعة معينة (شجرة المنجنيق في فيلم **السماء الرحبة**، الألعاب النارية التي اختتمت فيلم *Rio Bravo*؛ وخارج الويسترين اختراع آلة العلماء في فيلم **كتلة النار**، للوصول إلى الاختراع الكبير في فيلم **أرض الفراعنة**[3]. وهي الوظيفة الصِّرفة التي تنزع، عند هوكس، إلى الحلول محلّ بنية العنصر المحيط. لقد لاحظنا كثيراً رهاب الاحتجاز في بعض أفلام هوكس: ففي فيلم **أرض الفراعنة** تحديداً، قام الاختراع على إغلاق قاعة الموتى من الداخل، وعلى ما يمكن أن نسميه "ويسترين في حُجرة". كما نشاهد ذلك في فيلم *Rio Bravo*،

(3) حول النقطتين السابقتين انظر مقالة: Michel Devilliers, «Quatre études sur Howard Hawks,» *Cinématographe*, nº 36 (Mars 1978).

فعندما يتلاشى العنصر المحيط، يزول الاتصال – كما في بعض أفلام فورد – بين داخل مُتموضع عضوياً وبين خارج يحيط به ويمنحه وسطاً حياً تأتي منه النجدات والاعتداءات أيضاً. الأمر هنا على العكس من ذلك، فاللامتوقّع والعنيف والحدث كلها تصل من الداخل، في حين أن الخارج هو بالأحرى مكان الفعل المُعتاد أو المنشود، ويتم في تحول غريب بين الخارج والداخل[4]. في فيلم *El Dorado* يدخل الجميع إلى الغرفة التي يستحمّ فيها الشريف ويخرجون منها كأنهم في الساحة العامة. الوسط الخارجي يفقد تقوّسه ويتخذ شكل خط تماس انطلاقاً من نقطة أو من مقطع يعمل كـ "جوانية": إذاً يصبح الخارج والداخل متخارجين، ويدخلان في علاقة بخط مستقيم تماماً تمكّن من حدوث تبادل وظيفي بين الأضداد. ومن هنا ظهرت الآلية المستمرة للتعاكسات عند هوكس، والتي تعمل بكل وضوح، بمعزل عن الخلفية الرمزية، حتى عندما لا تكتفي بالاعتماد على الخارج والداخل، ولكنها تُعنى، كما في الأفلام الكوميدية، بالعلاقات القطبية الثنائية جميعها. إذا كان الخارج والداخل وظيفتين صرفتين، يستطيع الداخل أن يأخذ وظيفةَ الخارج؛ ولكن المرأة بوسعها أن تمارس وظيفة الرجل في علاقة الإغواء، وبوسع الرجل أن يأخذ وظيفة المرأة (كما في فيلمي **السيد بيبي المستحيل** و**اذهبْ ونمْ في مكان آخر**، وكما في الأدوار النسائية في أفلام الويسترن التي أخرجها

(4) حول موضوع الخارج والداخل عند هوكس، يجب العودة الى: *Positif,* n° 195 (Juillet 1977) وإلى مقالات إيكم (Eyquem) وماسون (Masson) ولوغرند (Legrand) حول موضوع الخارج والداخل عند هوكس ومقالة بورجيه (Bourget) التي تقدّم كثيراً من الإضاءات حول الموضوع نفسه. في *Cinématographe* يصرّ كل من إيمانويل ديكاو (Emmanuel Decaux) وجاك فييشي (Jacques Fieschi) على الآلية العامة للتعاكسات عند هوكس.

هوكس). ويقوم الراشدون والمسنّون بوظائف الأطفال، كما أن الطفل يأخذ وظيفة الراشد الفظيعة (كما في فيلمي **كرة نارية** و**الرجال يفضلون الشقراوات**). وتتدخّل الآلية نفسها بين الحب والمال، وبين اللغة الراقية واللغة الشعبية... وهذه التعاكسات الشبيهة بالتبادلات الوظيفية تشكّل، كما سنرى، **صوراً** حقيقية تضمن تبدّل الشكل.

ينخرط هوكس في تشويه طوبولوجي للشكل الكبير: لذا تحافظ أفلام هوكس على طاقة عالية من "التنفّس"، كما قال المخرج جاك ريفيت، مع أن هذا التنفس أصبح سيّالاً ومعبراً عن الاستمرارية وعن تناوب الوظائف أكثر من تعبيره عن الشكل العضوي[5]. ولكن أفلام الويستيرن الجديدة، مع أنها مدينة لهوكس، فقد ذهبت في اتجاه آخر: فاستعارت بنحو مباشر "الشكل الصغير"، حتى ولو عُرضت على شاشة كبيرة. يسود القطع الناقص ويحلّ محلّ الشكل اللولبي ومساقطه. ولم يعد ذلك هو القانون الشامل والكامل SA (أي أن الفارق الكبير لا يوجد إلا ليُردم)، ولكنه قانون تفاضلي AS: أي أن الفارق الأصغر الذي لا وجود له إلا ليتعمّق كي يخلق أوضاعاً متباعدة أو متعارضة. في المقام الأول، لم يعد الهنود الحمر يظهرون في أعالي التلال كأنهم ينزلون من السماء، بل يبزغون من بين الأعشاب العالية التي لا يتميّزون عنها. يكاد الهندي الأحمر يختلط بالصخرة التي يتربّص من خلفها (انظر فيلم *Hombre* لمارتان ريت)، ورجل الكابوي يمتلك شيئاً معدنياً يدمجه بالمنظر الطبيعي (راجع فيلم **رجل الغرب** لأنطوني ما)[6]. يصبح

---

(5) Jacques Rivette, «Génie de Howard Hawks,» *Cahiers du Cinéma*, nº 23 (Mai 1953).

(6) حول فيلم **رجل الغرب** (*L'homme de l'ouest*) لأنطوني مان، وحول =

العنف الغريزة الرئيسية ويزداد شدة وفجائية: في فيلم *Seminole* لبود بويتشر (Bod Boetticher) يُقتل أحدهم بضربات سدّدها له خصم غير مرئي متخفٍ في المستنقعات. لم يختفِ الفريق الرئيسي لصالح فرقاء الصدفة الذين ازدادوا تغايراً وتداخلاً فقط، ولكنهم في ازدياد عددهم فقدوا تميّزهم الواضح الذي اتسموا به في أفلام هوكس: فالرجال الذين ينتمون إلى فريق واحد، والذين ينتقلون من فريق لآخر، يقيمون علاقات وتحالفات معقّدة جداً بحيث لا يميَّزون عن بعضهم إلا بمشقة، وبحيث تنتقل تعارضاتهم باستمرار (كما في فيلمي **المايور داندي** و**الرهط المتوحش** للمخرج سام بيكنباه (Sam Peckinpah). بين المطارِد والمطارَد، ولكن أيضاً بين الرجل الأبيض والرجل الهندي، يغدو الفرق ضئيلاً أكثر فأكثر في فيلم **الطُعم** لروبرت مان (Robert Mann) لا يبدو صائد الجوائز وطريدته، ولمدة طويلة، مختلفين جداً عن بعضهما؛ وفي فيلم *Little Big Man* لآرثر بين يبقى البطل أبيض مع البيض وهندياً مع الهنود قاطعاً في الاتجاهين حدوداً صغيرة جداً. ذلك أن الفعل لا يمكن تحديده قطّ من خلال وضع سابق وفيه؛ على العكس من ذلك ينجم الوضع عن الفعل تدريجياً: كان بوتيشر يقول إن شخوصه لا يتحددون "بقضية" وإنما بما يفعلونه من أجل الدفاع عنها. وحين حلّل غودار الشكل عند أنطوني مان خلص إلى صيغة ÁSA التي عارض بها الشكل الكبير ŚAS: وقال إن الإخراج "**يقوم على الكشف في ذات الوقت بدلاً من التوضيح في حين نرى في الويستيرن الكلاسيكي أن الإخراج يعتمد**

= العنصر النباتي والمعدني فيه، انظر: Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard* (Paris: Belfond, [s. d.]), pp. 199-200.

على الاكتشاف ثمّ على التوضيح". ولكن إذا كان الوضع نفسه منوطاً بالفعل، فلا بدّ للفعل بدوره من أن يربط بتاريخ ولادته ولحظتها وثانيتها، وبالفاصل الصغير، كما يربط بالفارق الذي يقوم مقام الدافع الغريزي.

ثانياً، لا يصلح قانون الفارق الصغير إلا إذا أدّى إلى أوضاع متباعدة جداً من ناحية المنطق. في فيلم *Little Big Man*، يتغيّر الوضع بالفعل رأساً على عقب بحسب ما يُدفع به إلى جانب الهنود أو إلى جانب البيض. وإذا كانت اللحظة هي العنصر الفارق في الفعل، فإن الفعل يستطيع أن ينقلب في كل لحظة من هذه اللحظات وينضوي إلى وضع مختلف جداً أو متعارض. لا شيء يُكسب إلى الأبد. مجالات الخَوَر والشكوك والخوف لا يعود لها إطلاقاً المعنى نفسه كما في التمثّل العضوي: فلم تعد المراحل الأليمة التي تردم الفاصل والتي من خلالها يرقى البطل إلى مقتضيات الوضع الشامل، ويفعّل قوته الخاصة ويغدو قادراً على القيام بفعل باهر. فلم يعد ثمة فعل باهر، حتى ولو امتلك البطل مزايا خارقة عملياً. في أحسن الحالات يكون خاسراً من أولئك "**الخاسرين**" الذين قدّمهم بيكنباه (Peckinpah) في فيلمه: "لقد فقدوا ملامحهم، وكل وهم من أوهامهم، فهم يمثّلون المغامرة الخالية من أي هدف أو منفعة، إلا من رضاهم الخالص بأنهم ما زالوا يعيشون". لم يحتفظوا بشيء من الحلم الأميركي، وحافظوا على حياتهم فقط، وفي كل لحظة حرجة قد ينقلب عليهم الوضع الذي أحدثه فعلهم، فيفقدون الشيء الوحيد الذي تبقّى لهم. بوجيز العبارة، للصورة/ الفعل دلالات تأشير، وهي في آن دلالات نقصان تكشف عنها القطوع الفظة في السرد، ودلالات تباعد أو التباس تكشف عنها إمكانية وحقيقة الانقلابات المفاجئة للوضع.

هذا لا يدل على تردّد بين وضعين متباعدين أو متعارضين فحسب،

بل متزامنين أيضاً. الأوضاع المتعاقبة والتي يكون كلّ وضع منها ملتبساً بحدّ ذاته ستشكل كلّها وفي اللحظات الحرجة التي تفرزها هذه الأوضاع، ستشكّل خطاً منكسراً ذا مسار ليس في الحسبان، مع أنه مسار ضروري وصارم. وهذا يصح على الأمكنة والأحداث. عند بيكنباه، لم يعد هناك غرب واحد بل مغارب أميركية عديدة، مغارب ترتع فيها الإبل، مغارب يقطنها صينيون، أي أن هناك مجموعات من الأماكن والبشر والعادات التي تتبدّل وتلغي بعضها في الفيلم نفسه[7]. عند أنطوني مان، وأيضاً عند ديلمار ديفيس (Delmar Daves)، ثمة "طريق أقصر" ويختلف عن الخط المستقيم، ولكنه يجمع أفعالاً وأجزاءً، A وÁ، ويحافظ كل منها على استقلاله، ويكون كل فعل أو جزء منها لحظةً حرجة غير متجانسة و"حاضراً مسنوناً إلى أقصى الحدود"[8]. إن ذلك أشبه بحبل ذي عقد، يلتوي عند كل عقدة، وعند كل فعل، وعند كل حدث. فعلى العكس من **المكان/ التنفّس** في الشكل العضوي، هناك مكان آخر يتشكّل: **المكان/ الهيكل** مع وسائل ناقصة وتغايرات تغيّر مواقعها أو تتواصل بكثافة. لم يعد مكاناً محيطاً بل مكاناً موجِّهاً له مسافات زمنية. لم يعد تلك السمة المحيطة ذات الاستدارة الكبرى، بل السمة التي يكسرها خط كوني. إنه

---

(7) Benayoun, *Peckinpah*, Dossiers du cinéma.

(8) Philippe Demonsablon, “Le plus court chemin,” *Cahiers du Cinéma*, nº 48 (Juin 1955), pp. 52-53,

في هذا النص المهم الموجز، يحلّل الكاتب فيلم **أنا مغامر** (*Je suis un aventurier*) لأنطوني مان. لتحليل أرحب لمان وديفيس في هذا الشأن، يجب الرجوع إلى كلود جان فيليب وكريستيان لوديو:

Claude-Jean Philippe et De Christian Ledieu, *Etudes cinématographiques, le western*.

العلامة التوليدية للصورة/ الفعل الجديدة، في حين كان المؤشّر علامة تأليفها.

3)

لقد رأينا كيف أن الأنواع السينمائية الكلاسيكية تمكّنت بعامة من أن تتوزّع بحسب شكلَي الصورة/ الفعل. والحال أنه إذا ما وُجد نوع سينمائي مكرّس حصراً للشكل الصغير، بحيث كاد يبتدعه ويستخدمه كشرط في الأهزولة الأخلاقية، فهذا النوع هو النوع الهزلي الساخر (burlesque). ففيه يجد الشكل AS صيغته المتطوّرة والأشد اتساعاً: هناك فرق طفيف في الفعل أو بين فعلين، فرق يخلق مسافة غير محدودة بين وضعين، ولا وجود له إلا ليخلق هذه المسافة. لنأخذ أمثلة مشهورة من مجموعة أفلام شارلي شابلن: يشاهد شارلو من الخلف بعد أن تركته زوجته فيبدو وكأنه ينتحب، وما أن يستدير باتجاه المشاهد حتى يحرك رجّاجة كوكتيل ليحضر له مشروباً. وكذلك الأمر في الحرب، لأنه يسجّل نقطة كلما يطلق الرصاص؛ ولكن حصل أن رصاصة معادية ردت عليه، فيلغي عندئذٍ العلامة التي تركتها. المهم هو أن العنصر الهزلي الساخر يستند إلى ما يلي: يصوَّر الحدث من زاوية أبسط فرق مع حدث آخر (إطلاق النار من البندقية/ والمشاركة في اللعبة)، ولكنه يكشف بهذا النحو الاتساع الهائل للمسافة بين الوضعين (جولة في لعبة البيلياردو/ والحرب). وحين يتعلق شارلو بحبل نقانق في ملحمة أحدهم، فإنه يعزّز تماثلاً يبرز جيداً المسافة التي تفصل بين الترامواي وبين ملحمة اللحام. هذا ما نجده في معظم تحوّلات الأشياء المستخدمة: فالفارق الزهيد الذي يضاف إلى الشيء يُحدث وظائف قابلة للتعارض أو يؤدّي

إلى أوضاع متعارضة. وهذه هي احتمالية الأدوات؛ وحتى عندما يتجابه شارلو مع الآلات يحفظ من هذه المجابهة الفكرة القائلة بوجود أداة عملاقة تنقلب آلياً إلى الوضع المختلف. وهنا تكمن إنسانوية شابلن الذي أثبت أن "شيئاً بسيطاً" يكفي لقلب الآلة على الإنسان وجعلها وسيلة لأسره وتجميده وإحباطه، لا بل للتنكيل به، على مستوى حاجاته الأولية (فالآلتان الضخمتان في فيلم **الأزمنة الحديثة** تتجابهان مع الإطعام البسيط للإنسان الذي يتعرّض لصعوبات يتعذّر حلها). في مجموعة أفلام شارلو، لا يكتفي المرء بإيجاد قوانين الشكل الصغير، بل يمسك بها في منشأها: أي الغموض والتماهي مع الوسط (شارلو في قلب الرمال، شارلو/ التمثال، شارلو/ الشجرة، فيجسد من جديد نبوءة ماكبث...)؛ ونلاحظ الفارق الصغير الذي يقلب الموقف، كازدواجية الشخصية لدى شخص من شخوص الفيلم والتي تؤثّر في كل شيء، كما في فيلمي **التهافت على الذهب** و**أضواء المدينة**؛ ونرى أن اللحظة فترة حرجة في المواقف القابلة للتعارض، فينشغل شارلو في اللحظة وينتقل من لحظة لأخرى مع العلم أن كلّ لحظة تستنفر قواه المرتجلة جميعها؛ وأخيراً يبدو الخطّ الكوني الذي يرسمه على هذا النحو خطّاً منكسراً يتجلّى في تبدّلات الزوايا لسيره، ولا تتصل مقاطعه واتجاهاته أخيراً إلا إذا راصفها على الطريق الطويل الذي يشاهَد فيه شارلو من ظهره بين أوتاد وأشجار سقطت عنها أوراقها، أو يشاهد على الحدود التي يتبع تعرجاتها بين أميركا حيث تتربص الشرطة به وبين المكسيك حيث ينتظره قطّاع الطرق. وهذا يشكّل لعبة المؤشرات والدلالات كلها والتي هي علامة على الصورة الهزلية الساخرة: أي القطع الناقص في اتجاهيه الاثنين.

لكن قانون المؤشر، أي الفارق الصغير في الفعل الذي يخلق مسافة لا متناهية بين وضعين، يبدو حاضراً في كل مكان في الأهزولة الساخرة بعامة. لقد طوّر الممثل الأميركي هارولد لويد (Harold Lloyd) خصوصاً متغيّراً ينقل نسق الصورة/ الفعل إلى نسق الصورة/ الإدراك الصرفة. يظهر لنا الإدراك الأول عندما نشاهد هارولد مثلاً في سيارة فارهة مركونة في أحد المواقف؛ ويظهر الإدراك الثاني عندما تبدأ السيارة بالتحرّك، فتكشف لنا هارولد راكباً دراجة بائسة. لم يدخل الكادر إلا من خلال زجاج السيارة، والفارق الطفيف بين الإدراكين يجعلنا ندرك المسافة اللامحدودة بين وضعي "الغني/ الفقير". في مشهد جميل جداً من فيلم **اصعد إلى ناطحة السحاب** (*Safety Last*)، يُظهر لنا الإدراك الأول رجلاً منحني القامة، وقضباناً حديدية وأنشوطة تتدلى من أحد السقوف، وامرأة تبكي، وقساً يستنهض الهمم، في حين أن الإدراك الثاني ينقل لنا فقط وداعاً تم على رصيف محطة قطارات حيث يجد كل عنصر من هذه العناصر تبريره.

إذا حاولنا اكتناه فرادة شابلن، وما أعطاه مكانة لا تضاهى في الأهزولة الساخرة، فلا بدّ لنا أن نبحث عن ذلك في مكان آخر. فشابلن عرف كيف يختار الحركات القريبة والمواقف المتباعدة التي تلائمها، بحيث خلق في ظل هذه العلاقة بينها انفعالاً شديداً إلى جانب الضحك، وفاقم الضحك بواسطة هذا الانفعال. إذا كان ثمة فرق بسيط في الفعل يؤدّي إلى موقفين متباعدين أو متعارضين Ś وS" ويجعلهما يتناوبان، يكون أحد الموقفين "في الواقع" مؤثراً ورهيباً ومأساوياً (ليس بسبب الخداع البصري فقط، كما عند هارولد لويد). في المثال السابق لفيلم **العسكري شارلو**، الحرب هي الوضع الفعلي الراهن، في حين أن جولة

لعبة البيلياردو تتراجع إلى ما لا نهاية. ومع ذلك لا تتراجع اللعبة كفاية كي توقف ضحكنا، على العكس من ذلك، لا يحول ضحكنا دون التأثّر بصورة الحرب التي فرضت نفسها واستفحلت، حتى داخل الخنادق الغارقة بالمياه. بوجيز العبارة، نرى أن المسافة اللامحدودة بين Ś و S" (الحرب وجولة البيلياردو) تؤثّر فينا كثيراً ولا سيما أن التقارب بين الفعلين والفارق الصغير في الفعل، يُضحكنا أكثر. وذلك لأن شابلن عرف كيف يبتكر الفارق الطفيف بين فعلين مختارين جيداً، ولأنه يعرف أيضاً أن يخلقَ مسافة قصوى بين الوضعين المناظرين، يصل الأول منهما إلى الانفعال، ويفضي الثاني إلى الهزل الخالص. هناك دارة قطباها الضحك/ الانفعال، يحيل فيها أحدهما إلى الفارق الصغير، ويحيل الآخر إلى المسافة المديدة من دون أن يمحو أحدهما الآخر أو يقلّصه ولكنهما يتبادلان الأدوار ويحثّ أحدهما الآخر. لا مجال هنا للحديث عن شابلن مأساوي. ولا مجال فعلاً للقول إننا نضحك، في حين يجب علينا أن نبكي. إن عبقرية شابلن قائمة على هذين العنصرين، أي أنه يضحكنا أثناء انفعالنا. في فيلم **أضواء المدينة**، نرى أن الفتاة العمياء وشارلو لا يتبادلان الأدوار: ففي مشهد كـرّ الغَزْل، وبين الفعل الأعمى الذي يسعى إلى إلغاء كل فارق بين خيوط الغزل، وبين الوضع المرئي الذي يتغير كلياً وفقاً لحالة شارلو الغني – كما يفترض – والذي يمسك بشلّة الخيوط، أو شارلو البائس الذي يفقد أسمالَهُ، نلاحظ أنهما شخصيتان تدوران في الدارة نفسها، شخصيتان هزليتان ومؤثرتان.

إن الأفلام الأخيرة لشابلن اكتشفت السينما الناطقة وحكمت بإعدام شارلو في آن (يصبح فيردو (Verdoux) هو شارلو عندما يذهب إلى الموت، ولكن الدكتاتور الذي يصعد إلى المنصة يختلط مع شارلو

الذي يصعد إلى المشنقة). ويبدو أن المبدأ نفسه اكتسب قوة جديدة. لقد أصرّ أندريه بازان على أن فيلم **الدكتاتور** ما كان من الممكن إنجازه لو أن هتلر (Hitler) في الواقع لم يسرق ويضع شاربي شارلو(9). فالفارق بين الحلاق اليهودي الصغير والدكتاتور هو بضآلة الشاربين. ومع ذلك برز عنه وضعان متباعدان تمام التباعد وقابلان للتعارض كوضعي الضحية والجلاد. في فيلم **السيد فيردو**، يكون الفارق بين ملمحي وتصرفي الرجل نفسه، أي قاتل النساء والزوج الذي يحب زوجة مشلولة، من الضآلة بمكان بحيث يحتاج الأمر إلى حدس الزوجة كله حتى تستشعر بأنه "تغيّر". قالت ميراي لاتيل إن ذلك لم ينجم عن عجز، بل عن فكرة بارعة تقول إن شابلن – في موقفي فيردو – "لم يغيّر الشكل الخارجي للشخصية ولم يبدّل شيئاً في دورها"(10). ومع ذلك تنجم عن الفارق المتلاشي الصغير مسافة فسيحة بين الأوضاع المتعارضة، وتشهد بذلك المرات التي راوح فيها خروجاً وعودة بين المنازل الخاطئة وبين المنزل العائلي الحقيقي. هل أراد شابلن أن يقول في هذين الفيلمين بأن في كل واحد منا هتلراً وقاتلاً محتملين؟ هل أراد فيهما أن يقول بأن المواقف فقط هي التي تجعل منا أناساً أخياراً أو أشراراً، ضحايا أو جلادين،

---

(9) André Bazin et Eric Rohmer, *Charlie Chaplin* (Paris: Edition du Cerf, 1972), pp. 28-32

(10) Mireille Latil le Dantec, «Chaplin ou le poids d'un mythe,» *Cinématographe*, nº 35 (Février 1978),

(«إن فيردو الدجال أثّر في المرأة الغنية عندما جاشت عواطفه حول مرض زوجته الأخير بينما كان يتأمل البستان المليء بالورود الذي كان الدخان ينبعث منه قبل ذلك بقليل، مما يشير إلى جريمته. ولكن هذه القصة الزوجية تذكّر بشناعة حبه لزوجته الحقيقية وللإطار المزدان لمنزله»).

أناساً قادرين على الحب أو التدمير؟ بمعزل عن عمق مثل هذه الأفكار وضحالتها، لا يبدو لنا بأن هذه هي الطريقة التي فكّر فيها شابلن، إلا بشكل ثانوي جداً. ما يهمّ أكثر من الوضعين المتعارضين، بين الطيب والشرير، هي **الخطابات** المُضمرة التي تظهر على هذا النحو في نهاية هذين الفيلمين. لا بل لهذا السبب شكّل هذان الفيلمان فتحاً تدريجياً في السينما الناطقة وألغيا تدريجياً شخصية شارلو. ما قالته الخطابات في فيلمي **الدكتاتور** و**السيد فيردو** هو أن المجتمع يضع نفسه في الموقف الذي يحوّل كل رجل سلطة إلى دكتاتور دموي، ويجعل من كل رجل أعمال قاتلاً، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، لأن هذا المجتمع يقدم لنا تسهيلات جمة لنصبح أشراراً، بدل من أن يخلق مواقف تنصهر فيها الحرية والإنسانية مع مصلحتنا أو مع مبرر وجودنا. هذه فكرة قريبة من أفكار روسو، ومن ذلك الروسو الذي حلّل المجتمع بعمق. نرى عندئذٍ ما الذي تغيّر في آخر أفلام شابلن. ذلك أن الخطاب أمدّها ببعد جديد جداً، وشكّل صوراً "استدلالية".

هذا لم يعد يعني أن هناك وضعين متعارضين وُلدا، كما يبدو، من فوارق صغيرة بين عملين بين الأشخاص أو بين الشخص ذاته. المقصود هو حالتان للمجتمع، لمجتمعَين متعارضين احتمالاً، أحدهما يجعل من الفرق الصغير بين البشر وسيلةَ تباعدٍ لا ينتهي بين الأوضاع (الاستبداد)، ويجعل المجتمع الآخر من الفرق البسيط بين البشر أحدَ المتغيّرات لوضع كبير، عام ومشترك (الديمقراطية)[11]. في سلسلة أفلام شارلي

(11) انظر الخطاب الأخير في فيلم **الدكتاتور** (*Dictateur*) الذي نشر بازان وروهمر جزءاً منه.

الصامتة، لم يتمكّن شابلن من معالجة موضوعه إلا بصور تخيلية أو حلمية (الحلم الأكبر في فيلم **شارلو رجل البوليس** أو الصورة التخيلية في فيلم **الأزمنة الحديثة**(. ولكن السينما الناطقة، من طريق الخطاب، ستعطي هذا الموضوع قوة واقعية. يمكننا القول عن شابلن في آنٍ واحد، إنه أحد السينمائيين الذين توجّسوا كثيراً من السينما الناطقة والذين استخدموها استخداماً فعالاً ومبتكراً: ذلك أن شابلن لجأ إليها ليُدخل صورة الخطاب إلى السينما، وليغيّر بالتالي المشاكل الأولية للصورة/الفعل. وهنا تكمن الأهمية الخاصة لفيلم **الدكتاتور**، وفيه يتماهى الخطاب الأخير (مهما كانت قيمته الداخلية) مع لغة الإنسان برمتها، ويمثّل كل ما يستطيع الإنسان أن يقوله، قياساً إلى اللغة المزيفة، لغة الهذر والإرعاب، ولغة الضجيج والحنق، التي ابتكرها شابلن بعبقرية، على لسان الطاغية. لم يكن الشكل الهزلي المفرط يفتقر إلى شيء؛ ولكن شابلن في أفلامه الأخيرة، قد أوصله إلى ذروته وألحقه بشكل كبير لم يعد يحتاج إلى الهزل الساخر، ولكنه حافظ على قوته وعلاماته. ذلك أن الفارق الصغير يترسّخ دائماً في وضعين شاسعين أو متعارضين (وهذا يطرح السؤال المؤرق في فيلم **أضواء المسرح** (*Limelight*): ما هو هذا الشيء "الزهيد"، وهذا الصدع في العمر، وهذا الفارق الصغير في الوهن، الذي يحوّل مشهداً جميلاً يؤدّيه أحد المهرجين إلى مشهد رثّ؟). ولكن الفروق الصغيرة بين البشر أو بين الرجل نفسه تصبح – في الأفلام الأخيرة، ولا سيّما في فيلم **أضواء المسرح** – حالات من العيش المتردّي، وتنويعات على طاقة حيّزية يستطيع المهرج أن يقلّدها إيمائياً، بينما تغدو الحالات المتعارضة حالتين من حالات المجتمع، الأولى جائرة ومعارضة للحياة، والأخرى التي يستطيع المهرج المحتضر أن

يستشفها ويبثها في المرأة التي شفيت من مرضها. وهنا أيضاً في فيلم **أضواء المسرح**، يمرّ كل شيء بإدخال الخطاب، على الطريقة الشكسبيرية والأكثر شكسبيرية بين خطابات شابلن الثلاثة. وسيتذكّر شابلن ذلك، عندما سيندفع في فيلم **ملك في نيويورك** ويلقي خطاباً على طريقة هاملت، الذي يتعارض ويتناقض مع المجتمع الأميركي (لقد أصبحت الديمقراطية "مملكة"، لأن أميركا أصبحت مجتمعاً ترويجياً وبوليسياً).

والحال أن وضع الممثل والسيناريست بَستر كيتون مختلف جداً. فالمفارقة عنده تقوم على إدخال فوري للهزل الساخر في شكل كبير. إذا صحّ أن الهزل الساخر ينتمي أساساً إلى الشكل الصغير، فلدى كيتون شيء لا يضاهى، وحتى بالمقارنة مع شابلن الذي لم يبلغ إلى "الشكل الكبير" إلا عبر صورة الخطاب والتلاشي النسبي للشخصية الهزلية الساخرة. يكمن الابتكار العميق لدى بَستر كيتون في أنه ملأ الشكل الكبير للمضمون الهزلي الساخر الذي بدا أنه يرفضه، وفي أنه وفّق – من دون أي توقّع – بين الهزلي الساخر والشكل الكبير. فالبطل هنا أشبه بنقطة صغيرة جداً تنضوي في بيئة هائلة وكارثية وفي حيّز بدأ يتغيّر: فيه مناظر متغيّرة، وبنى هندسية قابلة للتشويه، وسيول جارفة، وسفينة كبيرة تجنح فوق البحر، ومدينة يدمّرها الإعصار، وجسر ينهار على طريقة متوازي أضلاع قد تسطّح... إن نظرة كيتون، على حدّ وصف بنايون (Benayoun) لها، تنبعث من الوجه مباشرة أو تكون جانبية، فترى كل شيء حيناً، وعلى طريقة المنظار الأفقي، وحيناً آخر ترى بعيداً وعلى طريقة المراقب المتربّص[12]. إنها نظرة مصمَّمة من أجل الفضاءات

(12) Robert Benayoun, *Le regard de Buster Keaton* (Paris: Herscher, 1982).

الداخلية والخارجية الفسيحة. وفي الوقت نفسه، يتولّد تحت أنظارنا نوع من الصور غير المتوقّعة في الهزل الساخر. هذا ما نراه في فيلم **قواعد الضيافة**، مع الليل والعاصفة والبروق وعمليتي الاغتيال والمرأة المذعورة، مما يذكّر بأسلوب غريفيث. وهذا ما نراه في الإعصار (في فيلم *Steamboat Bill Junior*)، واختناق الغوّاص في قاع البحر (في فيلم **رحلة المُبحِر**)، وتحطّم القطار والفيضان (في فيلم **ميكانو قطار الجنرال**)، ومباراة الملاكمة الرهيبة (في فيلم *Battling Butler*). وأحياناً يمثّل ذلك عنصراً مهماً في الصورة: شفرة السيف الذي يأتي لينغرس في ظهر أحد الأعداء، في فيلم **ميكانو قطار الجنرال**، أو السكين التي يدسّها أحدهم في يد أحد المتظاهرين الصينيين (في فيلم **رجل الكاميرا**). لنأخذ كمثال مباراة الملاكمة، ما دامت أفلام الهزل الساهر جميعها مرّت بذلك. تستجيب مباريات شارلي شابلن بشكل جيّد لقانون الفرق الصغير: مباراة الباليه أو مباراة الأعمال المنزلية ولكن في فيلم *Battling Butler* توجد ثلاث معارك: مباراة ملاكمة حقيقية تبدو حقيقية في عنفها؛ وجلسة تمرين تمارس بطريقة تقليدية مضحكة وساخرة، ويبدو فيها كيتون طفلاً مدغدَغاً ينتفض فيهدده الأب المدرّب؛ وأخيراً جلسة تصفية بين كيتون والبطل بكل قُبحها، إذ يرتعش فيها الجسم تحت وقع الضربات ويتلوّى من الألم ويتجعّد الجلد بفعل اللكمات، ويظهر الحقد على الوجه. هذا المشهد هو واحد من أكثر المشاهد إدانة للعبة الملاكمة. وهنا نفهم جيداً مغزى الطرفة التي رواها كيتون حين قال: كنت أريد أن أحدث فيضاناً فعارضني المنتج قائلاً لا يمكننا أن نضحك الناس بأشياء كهذه، فأجبته أن شابلن قد أضحكهم في حرب 1914، ولكن المنتج أصرّ على موقفه ووافق على إحداث إعصار

فقط (ربما لأنه كان يجهل كم عدد الموتى الذي سيسببه الإعصار[13]). عند ذلك المنتج حدس صائب: فإذا استطاع شابلن أن يُضحك الناس بواسطة حرب 1914، فلأنه ربط بين الحدث الرهيب وبين فارق صغير مضحك بحد ذاته. أمّا كيتون، فعلى العكس من شابلن، فقد قدّم مشهداً أو وضعاً غير مضحك، أو قدّم صورة/ حداً، بالنسبة للإعصار كما بالنسبة للقتال. لم يعد الأمر هنا يتعلق بفارق صغير سيُبرز وضعين يمكن معارضتهما ببعضهما، بل يتعلق بفجوة كبيرة بين الوضع المطروح والفعل الهزلي المنتظر (قانون الشكل الكبير). فكيف سيتم ردم هذه الهوة، لا ليكون الفعل المضحك "مقبولاً على الرغم من كل شيء" فقط، بل كي يغطي ويطيح بالوضع كاملاً وكي يتطابق معه؟ لن نقول إن كيتون وشابلن ممثلان مأساويان، ولكن المسألة مختلفة كلياً بينهما.

ما هو فريد لدى كيتون هو الطريقة التي يرفع فيها الهزل الساخر إلى شكله الكبير. ومع ذلك يستخدم عدة طرق. لقد أطلق ديفيد روبنسون (David Robinson) على الطريقة الأولى تسمية "المسار/ القفشة"، وتقوم هذه الطريقة بحشد فنّ كامل للمونتاج السريع. فبعد فيلم **الأعمار الثلاثة** صرنا نرى البطل المتشح باللباس الروماني يفرّ من زنزانته ويلتقط ترساً ويرتقي درجاً وهو يركض وينتزع رمحاً، ويمتطي حصاناً، ويقف فوقه، ويقفز إلى نافذة عالية ويباعد بين عمودين، ويسقط السقف ويحظى بالفتاة، وينزلق على امتداد رمحه ويقفز فوق كومة من القش أعدت ساعتها للدواب. كذلك نرى البطل العصري يقفز من سطح منزل لآخر،

(13) ذكرها: David Robinson, “Buster Keaton,” *La revue du cinéma*, nº 234 (Décembre 1969): à propos de "*Steamboat Bill Junior*", p. 74.

ولكنه يسقط فيتعلّق بمظلة باب ويتشبث بأنبوب، فينفصل من مكانه ويقذفه طابقين إلى الأسفل فيجد نفسه في مطفأة للحريق فينزلق على عمود الهبوط ويقفز إلى مؤخرة سيارة الإطفاء التي كانت تخرج وقتئذٍ. في المشاهد الهزلية الساخرة، بما فيها مشاهد شابلن، نرى مطاردات وسباقات سريعة للغاية ومشاهد متنوعة أخرى، ولكن بَستر كيتون هو ربما الوحيد الذي قام بمغامرات مستمرة صرفة. وأسرع مغامرة حصلت في فيلم **رجل الكاميرا** الذي فيه تهاتف الفتاة الشابة البطلَ الذي ينطلق عبر شوارع نيويورك ويصل إليها في اللحظة التي همّت فيها بإغلاق سمّاعة الهاتف. ويحقق ذلك أيضاً من دون مونتاج وفي لقطة واحدة، كما في فيلم *Sherlock Junior*، فنرى كيتون يصعد من فتحة في سقف قطار ثم يقفز من قاطرة لأخرى ويلتقط جنزير خزان المياه الذي لمحناه في بداية اللقطة، فيدفعه سيل الخزان إلى السقوط أرضاً فيهرب بعيداً، فيما يصل رجلان فتغمرهما المياه المتدفقة. ويتم المسار/ القفشة عبر تغيير اللقطة ويبقى الممثل ساكناً لا يتحرك: ففي لقطة شهيرة من حلم في *Sherlock Junior* تمر القطعات تباعاً فنشاهد الحديقة ثم الشارع ثم الهاوية ثم الكثيب الرملي ثم الرصيف البحري الذي تضربه الأمواج ثم المدى الثلجي ثم نعود إلى الحديقة من جديد (وكذلك الأمر بالنسبة لعملية تغيير الديكور الذي يتم في سيارة لا تتحرك)[14].

---

(14) نحيل إلى تحليلات ديفيد روبنسون التي تتناول اللقطات واحدة واحدة في أغلب الأحيان: وليس لفيلمي *Les trois âges* و*Sherlock Junior* فقط بل للمشهد المهم لشلالات المياه في فيلم **قواعد الضيافة** (*Les lois de l'hospitalité*) (ص 46-48). كذلك الأمر بالنسبة للموقف الثابت للشخص الذي يتغيَّر الديكور خلفه وبالنسبة للمشاكل التقنية والهندسية التي تُطرح وقتها (في غياب أسلوب الشفافيات): انظر ص 53-54.

(*) رسّام وكاتب فرنسي تأثّر بالتكعيبية، وأُغرم برسم آلات متخيّلة. وفي الشعر =

هناك أسلوب آخر يمكن أن نسميه القفشة الآلية. إن كتّاب سيرة كيتون والمعلّقين على أفلامه أكدوا ولعه بالآلات وتفاعله معها؛ لم يتفاعل مع السريالية بل تفاعل مع الدادائية لا مع السوريالية: تفاعل مع الآلة/ البيت ومع الآلة/ السفينة ومع الآلة/ القطار ومع الآلة/ السينما... أتكلّم عن الآلات لا عن الأجهزة: هناك أولاً جانب مهم يُظهر الفرق بينه وبين شابلن الذي اهتم بالأجهزة وعادى الآلة. ولكن ثانياً، إذا كان كيتون قد جعل من الآلات حليفه الأنفس، فلأن شخصيته ابتكرتها وصارت جزءاً منها، فهي آلات من دون أم كآلات فرانسيس بيكابيا[*] (Francis Picabia). ففي وسعها أن تفلت من سيطرته وأن تصبح عبثية أو أن تكون عبثيةً أصلاً وأن تعقّد ما هو بسيط: إنها لا تتوقّف عن خدمة غائية سرية عليا وتتوغّل في فنّ كيتون. في فيلم **البيت القابل للتفكيك**. نرى بيتاً فككت قطعه بفوضى وصار أشبه بزوبعة؛ في فيلم **الفزاعة** نشاهد بيتاً من دون أساس، بيتاً مؤلّفاً من غرفة واحدة، وتتشابك قطعه الممكنة وتتداخل مسنناته، يتداخل الموقد مع الحاكي والحمّام مع الصوفا والسرير مع الأرغن: مثل هذه الآلات/ البيوت جعلت من كيتون مهندساً معمارياً دادائياً بامتياز. ومن ناحية ثالثة، تقودنا هذه الآلات إلى السؤال التالي: ما الغاية من هذه الآلة العبثية، من هذا الشكل العديم المعنى عند كيتون؟ إنها في آنٍ واحد بُنى هندسية ومعلولات فيزيائية. ولكن خصوصيتها، في مجمل أعمال كيتون، هي أنها بنى هندسية ذات وظيفة "تحجيمية"، أو أنها سببيات فيزيائية ذات وظيفة "تكرارية".

= كتب عدداً من الدواوين القريبة من الدادائية، ومنها ديوان قصائد ورسوم للفتاة التي ولدت من دون أم (1918) (المترجم).

في فيلم **رحلة المبحر**، ليست الآلة هي الباخرة الضخمة بحد ذاتها فقط: إنها الباخرة التي لها وظيفة تحجيمية والتي يخصَّص كل جزء منها لمئات الأشخاص، وستغدو ملائمة لزوجين وحدهما من دون أن يملكا شيئاً. فالحدّ، فالصورة/ الحدّ، هو إذاً موضوع سلسلة لا ترتئي تجاوزه أو حتى بلوغه، بل جذبه واستقطابه. كيف السبيل إلى طهو بيضة صغيرة في قدر ضخم؟ لا تتحدّد الآلة عند كيتون بالرحابة، إنها تنطوي على الاتساع، ولكن بابتكار الوظيفة التحجيمية التي تحوّلها، بفضل نظام آلي بارع يقوم على مجموعة من البكرات والأسلاك والعتلات[15]. وكذلك الأمر في فيلم **ميكانو قطار الجنرال**، لن نصدّق فقط بأن الفتاة التي تلقّم مرجل القطار بقطع صغيرة من الحطب، تتصرّف بشكل أخرق وغير مناسب. ولكن ذلك حقيقي، لأنه يحقّق حلم كيتون، أي استعمال أكبر آلة في العالم من أجل تشغيلها بأصغر القطع، وجعلها بالتالي تحت تصرّف كل الناس. وحصل أن انتقل كيتون مباشرة من الآلة الكبيرة فعلاً إلى لعبة مستنسخة عنها، كما في نهاية فيلم **الحدّاد مالك**. ويلجأ فيلم **اذهب غرباً** إلى تحجيمات شتّى تراوح بين المسدس القزم إلى العجل الصغير المكلّف بجمع القطيع الهائل من الأبقار. تلك هي الغاية من الآلة ذاتها: إنها لا تشتمل فقط على قطعها الضخمة ومسنناتها، بل على تحولها التقزيمي، وتشتمل أيضاً على آلية تحويل تجعلها ملكاً لرجل وحيد أو لزوجين ضائعين، بصرف النظر عن المؤهّلات والاختصاصات. لا بدّ

(15) يقول روبنسون: «هناك زوجان شابان وغنيان لم يتعلّما أن يتدبرا أمرهما وحدهما فيبحران على ظهر سفينة خالية من الركاب، ومن دون هدف محدد. وتزداد الصعوبات العادية لحياتهما، لأن خدمات السفينة ليست معدّة لأفراد، وإنما لآلاف الناس... وعلى الزوجين أن يجابها تجهيزات منزلية معدّة بعامة لمئات الأشخاص» (ص 54-56).

لكل هذا أن يكون جزءاً من الآلة: في هذا الصدد لسنا متأكدين من أن كيتون يفتقر إلى رؤية سياسية، كان شابلن يتمتّع بها. ثمة بالأحرى رؤيتان "اشتراكيتان"، إحداهما إنسانوية شيوعية عند شابلن، والأخرى آلاتية موضوعية عند كيتون (تقريباً على غرار الكاهن النمساوي إيفان إيلّيش(*) (Ivan Illich) الذي طالب بحق استعمال الآلات الضخمة وبتقزيمها).

لا تستطيع هذه التحجيمات أن تتم إلا بعمليات سببية فيزيائية تمرّ بتعرّجات وامتدادات وطرق غير مباشرة وعلاقات بين اللامتجانسات، فتزوّد الآلة بالعنصر العبثي الذي لا بدّ منه. في مجموعة Malec، يقترح فيلم **العلامة العالية** موجزاً لسلسلة سببية غريبة: ثمة آلة للرمي وفيها يضغط البطل برجله على عتلة خفية، فتُسقط منظومةُ من الأسلاك والبكرات أحد العظام التي يبغي كلبٌ الوصول إليها عبر شدّه على حبل، بحيث يقرع جرس الدريئة (يكفي وجود قطة لتعطيل الآلة). فتخيّل هنا رسوم روب غولدبرغ (Rube Goldberg)، التي هي رسوم دادائية: هناك سلاسل سببية مذهلة، فوضع رسالة في علبة البريد مثلاً تمرّ بمجموعة طويلة من الآليات المتباينة والمتداخلة التي تبدأ بحذاء يقذف كرة لعبة الرغبي إلى حوض، ومن مسنن إلى آخر تنتهي بأن تعرض على شاشة تُفتح أمام عيني الناظر عبارة: You Sap Mail that Letter. وكل عنصر من عناصر السلسلة يبدو وكأنه بلا وظيفة وأن لا علاقة له بالهدف، ولكنه يصير هــدفاً إذا قورن بعنصر آخر مجرّد من أية وظيفة ورابط... إلخ. تعمل هذه السببيات من خلال سلسلة من

(*) إيفان إيلّيش (1926-2002) كاهن كاثوليكي نمساوي انتقد عادات المجتمع الصناعي وأيّد لاهوت التحرير في أميركا اللاتينية ونادى بتحديث الكنيسة وعودتها إلى منابعها الأولى. ومن أهم كتبه كيف نحرّر المستقبل والمخادنة وفقدان المعاني (المترجم).

التفكّكات: وتقترب بعض آلات تِينغْيويلي (Tinguely) من آلات كيتون وتراكم عدداً من البُنى، ولكلّ بُنية عنصر غير وظيفي، ويصبح وظيفياً في البنية التالية (الجَدّة التي تدوّس في السيارة لا تجعل العربة تتقدم، ولكنها تشكل آلة لنشر الخشب...). عبر هذه السببيات المتواترة يتم امتلاك البنى الهندسية الكبرى، ويتم أيضاً تطوير المسارات الكبرى. البنية هي رسم مسار، ولكن المسار ليس رسماً لآلة. وكل مسار يشكل بحد ذاته آلة يكون الإنسان فيها مسنناً داخل عناصر مختلفة، مثل الميكانيكي الجالس على الحاجز المتحرك للقاطرة التي تجرّ جسده الساكن إلى سلسلة من أقواس الدائرة. الشكلان الأساسيان للقفشة عند كيتون، وتحديداً القفشة المسارية والقفشة الآلية، هما ملمحا واقعٍ واحد، فهناك آلة تنتج الإنسان من دون أُسس أو تنتج إنسان المستقبل. الفارق الكبير بين الوضع الهائل والبطل القزم سيُردم بتلك الوظائف التحجيمية وتلك السلاسل المتواترة التي تجعل البطل مكافئاً للوضع. وهكذا فإن كيتون يبتكر هزلاً ساخراً يتحدى جميع الشروط الظاهرية للنوع ويتخذ بالطبع الشكل الكبير كإطار له.

الفصل الحادي عشر

الصور أو تحوّل الأشكال

1)

إن التمييز بين شكلي الفعل بسيط وواضح في حدّ ذاته، ولكن تطبيقاته معقدة. رأينا أن بعض المسائل المالية يمكن أن تتدخّل، ولكنها ليست مسائل حاسمة لأن الشكل الصغير، كي يعبّر عن نفسه وعن تطوّره، يحتاج إلى شاشة عريضة وديكورات وألوان غنية، شأنه شأن الشكل الكبير. يجب أن ننظر إلى الشكل الصغير والكبير بالمعنى الذي أخذ به أفلاطون فجعلهما مطابقين لفكرتين مثاليتين؛ والفكرة المثالية هي قبل كل شيء شكل الفعل. وهذا ليس خالياً من الأهمية، بالنسبة للسينما. وهكذا عبّر بعض المخرجين عن تفضيلهم هذا الشكل أو ذاك منهما وكرّسوه؛ بيد أنهم استعادوا الشكل الثاني أحياناً، إما للاستجابة لمقتضيات جديدة، وأما ليغيروا ويرتاحوا أو ليختبروا أنفسهم بطريقة مختلفة، وإما ليخوضوا تجربة... إلخ. فجون فورد مثلاً هو معلّم في الشكل الكبير ويلجأ الى العلامات الجامعة وتعارض الحدين؛ ولكنه قدم أيضاً عدداً من الروائع، معتمداً الشكل الصغير، ومتصرّفاً بمؤشرات (وهذا ما حدث في فيلم **رحلة طويلة** الذي لا يُستدل فيه على غارات

الطائرات إلا عبر الصوت، وعلى هيجان البحر إلا من خلال الأمواج التي تضرب مقدمة السفينة). بعض المخرجين الآخرين تنقلوا بيُسر من شكل لآخر، من دون استئثار: لقد رأينا ذلك بالنسبة للأفلام السوداء التي أخرجها هوارد هوكس، والسبب هو أنه عرف أن يبتكر شكلاً أصيلاً، شكلاً متغيّراً يستطيع اللعب على الطريقتين، كما نشاهد ذلك في أفلام الويستيرن التي أنتجها. ونطلق كلمة شكل أو صورة على علامة تدلّ على مثل تلك التشوّهات والتحوّلات والتبدّلات. ثمّة أنواع كثيرة من التقويمات الجمالية والإبداعية التي تتجاوز مسألة الصورة/ الفعل، والتي بالطبع لا تطرح نفسها على نطاق السينما الأميركية فقط، ولكنها تعني كل مراحل السينما بعامة.

ذلك أن كلمتي "صغير" و"كبير" لا تشيران إلى أشكال الفعل فقط بل إلى تصورات، وطرق يتمّ فيها تصوّر "موضوع ما" ورؤيته، أو تشير الى قصة أو سيناريو. وهذا المعنى الثاني للفكرة وللتصوّر شديد الأهمية للسينما، ولا سيّما أنه يسبق السيناريو بوجه عام ويحدّده، ولكنه يستطيع أيضاً أن يأتي بعده (كان هوكس يصرّ في هذا الشأن على عدم الاهتمام بالسيناريو الذي يمكن أن يستلمه جاهزاً). تصميم الفيلم يقتضي إخراجاً معيناً وتقطيعاً ومونتاجاً محدّدين، وكلها لا ترتبط بالسيناريو فقط. ينقل لنا المخرج الروسي ميخائيل روم (Mikhail Romm) محادثة جرت بينه وبين إيزنشتاين، عندما كان روم يخرج قصة **كرة الشحم** للكاتب الفرنسي غي دو موباسان[1]. سأل إيزنشتاين أولًا: بين جزئي القصة، عندك مدينة روان (Rouen) والاحتلال الألماني وشتى أنواع الشخوص من جهة،

---

(1) Mikhail Romm, dans: *Cahiers du cinéma*, nº 219 (Avril 1970).

وعندك من جهة أخرى مسألة عربات الخيل وطرقاتها، فماذا ستختار؟ أجاب روم بأنه يتناول مسألة عربات الخيل، أي "التاريخ الصغير". فرد إيزنشتاين بأنه شخصياً يفضل المسألة الأولى: أي التاريخ الكبير: هذا خيار مثالي بين شكلين من الصورة/ الفعل، ÁSA (وضع ثم فعل ثم وضع معدّل) وÁSA (فعل ثم وضع ثم فعل معدّل). بعدها طلب إيزنشتاين أن يقدم له روم "تفسيراته حول الإخراج"، فأجابه شارحاً له السيناريو الذي أعده، ولكن إيزنشتاين ردّ بأن هذا ليس على الإطلاق مغزى سؤاله. المسألة هي كيف يتصور روم السيناريو وكيف يرى مثلاً الصورة الأولى: كيف يرى "الممر، الباب، اللقطة المقربة، الجزمة أمام الباب". وأنهى إيزنشتاين حديثه قائلاً: صوّر الجزمة بحيث تكون الصورة ناطقة، حتى لو لم يكن عليك أن تصور شيئاً آخر غيرها... كأنه أراد أن يقول: إذا اخترت الشكل الصغير ÁSA، قدّمْ صورة تكون فعلاً كمؤشر، أو تفعل فعل المؤشر. ربما تذكّر إيزنشتاين نجاحاً في هذا الصدد، تذكر حذاء بودوفكين في فيلم **عاصفة على آسيا**. وشرح بودوفكين نفسه قائلاً: إن الحذاء "يمسك بفكرة" فيلمه، يتصوره تماماً لا من خلال السيناريو، بل عندما تصور جندياً إنجليزياً أنيقاً وينتعل حذاء لامعاً ويتجنّب تلطيخ حذائه بالوحل حين يمشي، ثم يمر في الشارع نفسه ويتخبط في الوحل من دون أن ينتبه[2]. هذا هو "شرح في الإخراج". بين التصرفين A و Á، حدث شيء لا بدَّ وأن الجندي كان في وضع مقلق وشائن نوعاً ما (وهو إعدام المغولي) المدلول عليه في التصرف Á. وهذا هو الأسلوب

(2) Pondovkine, cité par: Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, VI (Paris : Denoël, [s. d.]), p. 487.

الغالب في أعمال بودوفكين: فمهما كان مدى البيئة المعروضة، أكانت مدينة سان بترزبورغ أو سهوب مونغوليا، ومهما كانت عظمة الفعل الثوري المنشود، ننطلق من مشهد تكشف فيها بعض التصرفات جانباً من الوضع، ونصل إلى مشهد آخر، وكلاهما يسجّلان مرحلة معيّنة من الوعي، وتتصل هذه المرحلة بمراحل أخرى لتشكّل تنامي الوعي، لذا يصبح متناسباً مع مجمل الوضع المكشوف عنه. إن روم هو تلميذ لبودوفكين أكثر بكثير مما يظن (فهو من جيل لم يكن فيه الشكل الكبير على الغالب إلا من مخلفات الستالينية، وإكراهاتها). إن فيلم **تسعة أيام من عام** لروم قد عمل على نهارات متمايزة لكل منها مؤشراته، ويشكّل مجموعها تدرّجاً في الزمن. وأكثر من ذلك، ما أراده في فيلم **الفاشيّة العادية** كان مونتاجاً لمجموعة من الوثائق قادراً على تجنّب فيلم عن تاريخ الفاشية أو إعادة تشكيل أحداثها الكبرى: كان لا بدّ من إظهار الفاشية كوضع يتكشف انطلاقاً من التصرفات العادية والأحداث اليومية ومواقف الشعب أو حركات زعيم مذعور من مضمونها النفسي واعتبارها لحظات وعي مستلَب.

لقد رأينا كيف كان السينمائيون السوفييت يحدّدون أنفسهم عبر مفهوم جدلي للمونتاج؛ ولكن كان هذا التحديد اسمياً وكافياً لتمييزهم عن باقي التيارات الكبرى في السينما، من دون أن يمنع وجود اختلافات عميقة بينهم، لا بل تناقضات، طالما أن كل واحد منهم كان يهتم بجانب أو "بقانون" خاص في الجدلية. ولم تكن الجدلية عندهم ذريعة ولم تكن تفكيراً نظرياً وانتهى الأمر: كانت قبل كل شيء رؤيةً للصور ومنتجتها. ما كان ذا أهمية لدى بودوفكين هو الكمّ والكيف، والعملية الكمية والقفزة النوعية؛ لقد أبرزت أفلامه كلها لحظات الوعي وقفزاته المتقطعة، لأنها

افترضت تطوّراً متواصلاً يتم بخط مستقيم، وافترضت أيضاً تعاقباً في الزمن أثّر فيها. ثمة شكل صغير هو ÁSA له مؤشراته وخطوطه البيانية وهيكليته التي تخترقها الجدلية: لقد كفَّ الخط المنكسر عن الاعتباطية وأصبح "الخط" السياسي والثوري. ومن الواضح أن ألكسندر دوفجنكو نظر إلى الجدلية نظرة مختلفة، فركّز على قانون الكل والمجموع والأجزاء: فكيف يكون الكل ماثلاً في الأجزاء، ولكن كيف عليه أن ينتقل من الشيء بحد ذاته إلى الشيء لذاته، ومن المحتمل إلى الفعلي، ومن القديم إلى الجديد، ومن الأسطورة إلى التاريخ، ومن الحلم إلى الواقع، ومن الطبيعة إلى الإنسان. إنه أنشودة الأرض التي تتواشج مع أناشيد الإنسان جميعها، وحتى أشجاها، والتي تكتسب حلّة قشيبة في النشيد الثوري العظيم. مع دوفجنكو، أخذ شكل ŚAS من الجدلية إلهاماً وطاقة حلمية وسمفونية تتجاوز حدود العضوي.

أما إيزنشتاين، إذا اعتبر نفسه معلم الجميع، فلأنه اهتمم بقانون ثالث، وهو في نظره القانون الأشد عمقاً، قانون التعارض المتطور والمتجاوَز (كيف يصبح الواحد اثنين لينتج وحدة جديدة). صحيح أن الآخرين ليسوا من تلاميذه. ولكن إيزنشتاين ظنّ عن حق أنه ابتدع **شكلاً للتحوّل** قادراً على الانتقال من ŚAS إلى ÁSA. وفي الواقع كان يرى بعمق، كما تشير إلى ذلك محادثته مع روم، ولكنه انطلق من التصوّر العضوي الكبير، من لولبه أو من تنفسه، فأخضعها لمعالجة تُرجع اللولب إلى سبب أو قانون "نمو" (هو المقطع الذهبي) وسيحدد إذاً في داخل التصوّر العضوي مقداراً من القطوع التي تشبه توقفات التنفس. وإذا بهذه القطوع تشير إلى أزمات أو إلى لحظات مفضلة، والتي من جهتها ستدخل في علاقة بعضها مع البعض الآخر، بحسب الخطوط

البيانية: على هذا النحو سيكون الشجني الذي يتكفّل بـ "التطوير"، محدثاً طفرات نوعية بين لحظتين مدفوعتين إلى ذروتهما. وهذا الربط بين الشجني والعضوي، وهذا "التشجين" كما قال إيزنشتاين، هو كناية عن شكل صغير يتطعم في داخله مع الشكل الكبير. إن قانون الشكل الصغير (القفزات النوعية) لا يكف عن التواشج مع قانون الشكل الكبير (الكلّ يُحال إلى سبب)، عندئذٍ سيتم الانتقال من العلامتين الجامعتين إلى مؤشرات الخطوط البيانية: في فيلم **المدرّعة بوتومكين**، يشكّل المنظر وطيف السفينة في الضباب علامة جامعة، ولكن منظار القبطان الذي كان يتأرجح بين الحبال يعتبر مؤشراً.

إن الشكل الذي يجب أن يتحوّل لدى إيزنشتاين يقتضي في الغالب دورة أكثر تعقيداً: سيكون التحول بشكل لا مباشر، وسيكون على الأخصّ فعالاً. هذا يرتبط بالمسألة الصعبة المتعلقة بـ "مونتاج التجاذبات" لقد حللناه آنفاً وحددناه من خلال إدخال صور خاصة، تكون إما عروضاً مسرحية أو مشهدية، وإما عروضاً نحتية أو تشكيلية، وتبدو وكأنها تقطع مجرى الفعل. لمرتين، في الجزء الثاني من فيلم **إيفان الرهيب**، يُستبدل الوضع بعرض مسرحي يحلّ محلّ الفعل أو يستشف الفعل العتيد: فمرة نرى النبلاء الروس يقدّسون رفاقهم المقطوعي الرؤوس، ومرة أخرى نرى إيفان يقدم لضحيته المقبلة مشهداً جهنمياً لمهرجين ولاعبي سيرك. وعلى العكس، بإمكان الفعل أن يُمدّد في عروض نحتية وتشكيلية تبعدنا عن الوضع الراهن: وبالتأكيد نرى ذلك في الأسود الحجرية في فيلم **المدرعة بوتومكين**، ولكننا نراها بخاصة في منحوتات فيلم **أكتوبر** (مثلاً، تمتدّ دعوة أعداء الثورة إلى الدين عبر سلسلة من التمائم الأفريقية والآلهة الهندية والتماثيل الصينية لبوذا). في فيلم **الخط العام**، سيأخذ هذا

الجانب الثاني كل أهميته: لقد توقّف الفعل، فهل ستستمر فرّازة القشدة في العمل؟ تنزل نقطة، ثم يتدفّق الحليب، ولكنه يستمر عبر صور لنوافير ماء أو لنوافير نار تستبدلها (نافورة حليب، انفجار حليب). لقد أخضع التحليل النفسي هذه الصور الشهيرة لفرّازة القشدة وتتمتها، أخضعها لمعالجة صبيانية، بحيث صار من الصعب إيجاد جمالها البسيط. والتفسيرات التقنية التي قدّمها إيزنشتاين بالذات لهي أفضل دليل على إرشادنا. ففي رأيه، المطلوب هو "تشجين" شيء متواضع ويومي؛ لم يعد الوضع كما كان عليه في **المدرعة بوتومكين**، لأنه كان شجنياً بذاته. يجب إذاً ألا تكون القفزة النوعية مادية فقط، في مجال المضمون، بل أن تصبح شكلية، فتنتقل من صورة لشكل مختلف من الصور لن تكون له إلا **علاقة انعكاسية غير مباشرة** بصورة الانطلاق. ولتحقيق هذا الطراز الآخر من الصور، يضيف إيزنشتاين أنه كان عليه أن يختار بين العرض المسرحي والعرض التشكيلي: ولكن العرض المسرحي يشبه مشهد فلاحين يرقصون على الجبل الأقرع وهو مشهد يثير الضحك. وكان إيزنشتاين قد لجأ إلى الأسلوب المسرحي في مشهد سابق من الفيلم نفسه. إذن وجب عليه الآن أن يلجأ إلى عرض تشكيلي على جانب من القوة يخوله العودة إلى الفعل، وكان هذا دور الماء والنار[3].

لنسترجع الحالتين. ففي العرض المسرحي من جهة، لا يتمخض الوضع الفعلي على الفور عن عمل خيالي يستشرف مشروعاً أو فعلاً حقيقياً عتيداً فقط. فبدل S←A، عندنا: S←Á (عمل تخيلي مسرحي)،

(3) التعليق المفصّل جداً لإيزنشتاين موجود في فصل: Sergei Eisenstein: «La centrefugeuse et le Graal,» dans: *La non-indifférente nature*, traduit par Luda et Jean Schnitzer, 10-18 (Paris: Union Générale D’éditions, [s. d.]), I.

A‘ تكون بمثابة مؤشر للفعل الحقيقي A الذي يُعِدّ نفسه (الجريمة). وفي العرض التشكيلي من جهة أخرى، لا يكشف الفعل على الفور الوضع الذي يشتمله، بل يطور نفسه في أوضاع مضخّمة تحيط بالوضع المعني. فبدل S←A، عندنا Ś A ← (تصوير تشكيلي)، وتكون فيه Ś بمثابة علامة جامعة أو أنها تشمل الوضع الحقيقي S الذي لن يُكتشف إلا من طريقها (فرح القرية). ففي حالة أولى، يحيل الوضع إلى صورة أخرى تختلف عن وضع الفعل الذي ستثيره، وفي الحالة الأخرى يحيل الفعل إلى صورة أخرى تختلف عن صورة الوضع الذي تدل عليه. لقد ظهر لنا إذاً في الحالة الأولى أن الشكل الصغير يبدو وكأنه قد حُقن في الشكل الكبير من طريق العرض المسرحي؛ وفي الحالة الثانية يُحقَن الشكل الكبير في الصغير، من طريق العرض النحتي أو التشكيلي. على أي حال لم تعد ثمة علاقة مباشرة لوضع أو لفعل، ولفعل ووضع: فبين صورتين، أو بين عنصري الصورة، هناك عنصر ثالث يتدخّل ويؤمّن تحول الصور. كأني بالثنائية الأساسية التي وسمت الصورة/ الفعل قد تاقت إلى تجاوز ذاتها لتصل إلى مرجعية أعلى، وصارت بمثابة "ثلاثية" قادرة على تحويل الصور وعناصرها. لنأخذ مثالاً مقتبساً من كَنْت: الدولة المستبدة تظهر مباشرة من خلال بعض الأفعال، كالتنظيم الاستعبادي والآلي للعمل؛ ولكن "الطاحونة اليدوية" ستكون الصورة غير المباشرة التي تنعكس فيها هذه الدولة[4]. واتبع إيزنشتاين الأسلوبَ نفسه في فيلم **الإضراب**: تظهر الدولة القيصرية مباشرة في إطلاق النار على المتظاهرين؛ ولكن "المسلخ" هو الصورة المباشرة أيضاً التي تعكس تلك الدولة وتصوّر تلك الفِعلة. أكانت تجاذبات إيزنشتاين مسرحية أم تشكيلية فإنها لا

---

(4) (وهذا ما أطلق عليه كَنْت تسمية «رمز») Immanuel Kant, *Critique du jugement*, S. 59.

تؤمّن فقط تحول شكل فعل في داخل الفعل الآخر، إنها تدفع بالأوضاع والحدود إلى حدّها الأقصى وترفعها إلى الثلث الذي يتجاوز الثنائية التكوينية. ولم تكن السلطات التي كانت تراقب السينما السوفيتية تتفاعل بالضرورة مع تلك الصور اللامباشرة، لا بل رأت فيها ربّما أسلوباً خطيراً وتحريفياً. وفي فيلم **لتحيا المكسيك** سيتمكّن إيزنشتاين من الوصول إلى تطوير حرّ للعروض المسرحية والتشكيلية التي تعكس فكرة الحياة والموت في المكسيك، وتجمع بين المشاهد والجداريات والمنحوتات والتمثيليات الدرامية والأهرام والآلهة (الصلب، مصارعة الثيران، الثور المصلوب، رقصة الموت الكبرى...).

الأشكال هي تلك الصور الجاذبة والمشوّقة التي تسري في الصورة/ الفعل. عندما حاول فونتانييه تصنيفه الكبير لـ "أشكال الخطاب" في بداية القرن التاسع عشر توقّف عند أربعة أشكال: في الحالة الأولى المجازات حصراً، أي أن الكلمة لا تؤخذ بمعناها الحرفي وتحلّ محلّ كلمة أخرى (الاستعارات والكنايات والترادفات)؛ وفي الحالة الثانية المجازات الناشزة، أي مجموعة الكلمات والجمل التي تؤخذ بمعناها المجازي (أي الاستحضار والتشخيص... إلخ.)؛ في الحالة الثالثة يوجد استبدال، ولكن الكلمات بمعناها الحرفي الصارم تتعرّض لتبادلات وتحوّلات (ويكون القلب إحدى هذه الإجراءات)؛ أخيراً تكمن الحالة الأخيرة في الصور الفكرية التي لا تمرّ في أي تعديل للكلمات (كالتداول والتنازل والإسناد والمناجاة... إلخ.)[5]. على هذا المستوى من التحليل، لا نطرح أية مشكلة عامة حول علاقة

(5) Pierre Fontanier, *Les figures du discours* (Paris: Flammarion, [s. d.]).

السينما باللعبة، والصور بالكلمات. نلاحظ فقط أن الصور السينمائية لها أشكال خاصة بها، وتتفق في وسائلها الخاصة مع الأنواع الأربعة التي قدّمها مونتانييه. إن العروض النحتية أو التشكيلية عند إيزنشتاين هي صور تشكّل صورةً أخرى، ولكل صورة قيمتها حتى عندما تكون ضمن سلسلة. ولكن العروض المسرحية تعمل بالقَطْع، وقطع الصور هو الذي يمثّل الدور التصويري. نتعرف على الحالتين الأوليين السابقتين. أما الحالات الأخرى فذات طبيعة خاصة. فالأشكال الحَرْفية التي تعمل بالقلب والعكس نالت دائماً نجاحاً في السينما، لا سيما في اللباس الهزلي الساخر. ولكننا رأينا عند هوكس أن آليات القلب تصل إلى حالة الشكل المستقل والمعمَّم. حول الأشكال الفكرية الموجودة في الأفلام الناطقة لشارلي شابلن، لا نستطيع أن نكشف طبيعتها ووظيفتها إلا لاحقاً، وفي فصل آخر، لأنها لم تعد تكتفي بالعمل في حدود الصورة/ الفعل، ولكنها تتطوّر في نوع جديد من الصور التي أعلنت عنها الآن الأشكال السابقة.

2)

كأفكار مثالية، يدلّ الصغير والكبير على شكلين ومفهومين متمايزين، ولكنهما قادران أيضاً على الانتقال من هذا إلى ذاك. ولهما معنى ثالث، أي أنهما يدلان على الرؤى التي تستحق كلمة "أفكار" فعلاً. مع أن هذا ينطبق على السينمائيين الذين ندرسهم جميعاً، نروم اعتبار سينما الحركة عند المخرج الألماني ويرنر هيرزوغ (Werner Herzog) كحالة قصوى في هذا الشأن. وتتميز أعماله بموضوعين هاجسيين

يعتبران صيغتين بصريتين أو موسيقيتين[6]. ففي الموضوع الأول، ثمة رجل خارق القوة يخالط وسطاً خارقاً هو أيضاً، ويفكر في فعل كبير بحجم هذا الوسط. ويتناسب مع الشكل ŚAS، ولكن بطريقة خاصة: لا يتم الفعل من طريق الوضع، إنه مشروع جنوني نبت في رأس شخص مهووس، ويبدو كأنه الشخص الوحيد القادر على مضاهاة الوسط كله. أو أن الفعل يتضاعف بالأحرى: هناك الفعل السامي والتجاوزي باستمرار، ولكنه فعل يولّد هو ذاته فعلاً آخر، فعلاً بطولياً يتجابه مع الوسط، وينفذ إلى المستغلق ويتخطّى العصيَّ على التخطي. ثمة إذاً بعد هلوسي يسمو فيه العقل الفاعل إلى لا متناهي الطبيعة، وثمة بعد تخديري يتجابه فيه العقل مع الحدود التي وضعتها له الطبيعة. والبعدان مختلفان وبينهما علاقة صورية. في فيلم **أغير** (*Aguirre*) يخضع الفعل البطولي وهبوط المنحدرات والشلالات، للفعل السامي الذي يتناسب وحده مع رحابة الغابة العذراء: عزم "أغير" على أن يكون الخائن الوحيد وعلى أن يخون الجميع في آنٍ واحد، أن يخون الله والملك والبشر ليؤسّس عرقاً صافياً، من خلال زواج المحارم في علاقة مع ابنته، وفيه يصبح التاريخ "أوبرا" الطبيعة. وفي فيلم **فيتزكارالدو** (*Fitzcarraldo*) يكون الفعل البطولي أكثر مباشرة (اجتياز الجبل عبر قارب ثقيل) ويصبح وسيلة للسمو: أن تمسي الغابة العذراء كلها هيكل أوبرا فيردي (Verdi) وصوت دو كاروزو (de Caruso). في فيلم **قلب من زجاج** أخيراً نرى أن منظر منطقة البافيير الألمانية (Bavière) يتضمن الفعل التخديري للياقوت الأحمر

(6) M.-L. Portrel-Dorget, "Dialectique du surhomme et du sous-homme dans quelques films d'Herzog," *Revue du Cinéma*, nº 342.

الزجاجي، ولكنه يتجاوز ذاته في المناظر الهلوسية التي تدعو إلى البحث عن هوّة الكون الكبرى. وهكذا فإن الكبير يتحقّق باعتباره فكرة محضة في الطبيعة المزدوجة للمناظر والأفعال.

لكن، في الموضوع الآخر، أو بحسب الشق الآخر من أعمال هيرزوغ، يصبح الصغير هو الفكرة البحتة، ويتحقّق أولاً في الأقزام الذين "بدأوا صغاراً" ثم يتمدد في رجال لم يتوقفوا هم أيضاً عن أن يكونوا أقزاماً. فلم يعودوا "غزاة العبث واللاجدوى"، بل هم كائنات لم تعد تصلح لشيء. ولم يعودوا مهووسين، بل معتوهين وحمقى. وتتضاءل المناظر أو تتسطح وتصبح كئيبة ومتجهمة، وتميل إلى التلاشي. والكائنات التي تتردّد إليها تفقد رؤاها، ولكنها تبدو وكأنها تقتصر على حساسية بدائية، شأنها شأن الصم البكم في فيلم **بلد الصمت والظلام**، وهي تسير مهيضة الجناح في طريق وعرٍ لا يترك لها أي مجال للراحة، أو بقية رؤيا، إلا بين ألمين يتماشيان مع وقع خطواتها أو أقدامها الممسوخة. ذلك هو المسعى في فيلم **كسبار هاوسر** (*Kaspar Hauser*)، في حديقة الأستاذ. ونجده أيضاً في فيلم **نزهة برونو** مع قزمه ومومسه، ووجهة هروبه من ألمانيا نحو بلد رثٍّ مثل أميركا. ونجده أيضاً في فيلم **نوسفيراتو** الذي عالجه بطريقة معاكسة لطريقة مورناو، وتجتاح البطل حالة من النكوص إلى الرحم، جنين مختزل إلى جسد ناحل وإلى ما يلمسه ويمصّه، ولا ينتشر في الكون إلا من طريق خلفه، إنه لنقطة تهرب في أفق أرض منبسطة. ونجده في فيلم **فويزك** (*Woyzeck*) الذي ينهمك فيه البطل بآلامه، والذي لم تعد فيه الأرض والقمر الأحمر والمستنقع الأسود سوى متواليات لمؤشرات متقطعة، بدل أن تكون علامات

جامعة مجيدة[7]. هذا هو الشكل الصغير ÁSA، ولكنه مختزل جداً. كان هيرزوغ ميتافيزيقياً في الحالتين: في تضخيم الشكل الكبير وفي تحجيم الشكل الصغير. إنه أكثر السينمائيين ميتافيزيقيةً (فإذا تخلّلت الميتافيزيقا التعبيريةُ الألمانية، فإنها اقتصرت على مشكلة الخير والشر التي لم يكترث لها هيرزوغ). عندما طرح برونو سؤاله: أين تمضي الأشياء التي لم تعد صالحة للاستعمال؟ نستطيع الإجابة بأنها تذهب بالطبع إلى سلّة المهملات، ولكن هذه الإجابة ناقصة لأن المسألة ميتافيزيقية. لقد طرح برغسون السؤال ذاته، وأجاب عنه ميتافيزيقياً: ما لم يعد نافعاً يشرعُ في الوجود، بكل بساطة. وعندما هيرزوغ يلاحظ قائلاً: **إن الذي يمشي هو من دون دفاع**، نستطيع نحن القول أيضاً إن الذي يمشي هو شخص مجرّد من كل قواه قياساً إلى السيارات أو الطائرات. ولكن الملاحظة هنا أيضاً ميتافيزيقية[8]. "إطلاقاً من دون دفاع"، هذا هو التعريف الذي أطلقه برونو عن نفسه. فالسائر يكون من دون حماية، لأنه هو الذي يبدأ بالوجود، ولا يبرح إلا صغيراً. إنها مشية كاسبار (Kaspar)، مشية من لا يُسمّى. وها هو الصغير يدخل مع الكبير في علاقة، بحيث تتواصل الفكرتان،

---

(7) في كتاب عنوانه: Emmanuel Carrère, *Werner Herzog* (Paris: Edilig, 1982),

حلّل إيمانوئيل كارير غياب المنظر هذا في فيلم *Woyzeck*، وحلّل أيضاً وجود رؤى كبرى في الحالة الأخرى.

(8) قدم هيرزوغ هذه الفكرة كبديهية في جملة أنهى بها كتابه:

Werner Herzog, *Sur le chemin des glaces*, traduit par Anne Dutter (Paris: Hachette, 1979), p. 114,

قائلاً: «... وبما أنها كانت تعلم أنني من المشائين فاستنتجتُ من دون دفاع أنها فهمتني».

وتؤلفان أشكالاً في تفاعلهما. إن المقصد السامي للرجل المهووس فشل في الشكل الكبير، وآلت حقيقته كلها إلى العجز: لقد انتهى أغير وحيداً فوق طوافة دبقة مع فصيلة وحيدة من القرود؛ وفي العرض الأخير، كانت تعمل مع فيتزكارالدو (Fitzcarraldo) فرقة موسيقية رثّة غنّت أمام جمهور ضئيل العدد وأمام خنزير صغير أسود؛ وحريق معمل الزجاج لم يؤدِّ إلا إلى جمع العمال القطع المهمشة. ولكن، على العكس من ذلك، فإن العجزة، فيما كانوا يسيرون داخل الشكل الصغير كانوا يلمسون بقوةٍ عالماً يضخمونه ويُلهمون الصورة ذاتها، ومثلهم مثل الطفل الأصم الأبكم الذي يلمس شجرة أو صبّارة، ومثل فويزيك الذي بملامسته الخشب المحتطب كان يشعر بقوى الأرض تنبعث منها. وهذا التحرير لقوى اللمس لا يكتفي بإيحاء الصورة: إنه يشقّها ويُدخل فيها رؤى هوسية فسيحة، كالطيران والصعود والاختراق، على غرار المتزلج الأحمر الذي يقفز قفزته الكبرى في فيلم **بلد الصمت والظلام**، أو على شاكلة الأحلام الثلاثة للقرويين في فيلم **كاسبار هاوسر**. وهنا أيضاً نشهد انشطاراً يماثل انشطار السامي، وكل ما هو سامٍ يجد نفسه إلى جانب "الصغير". فهذا الصغير، كما عند أفلاطون، هو فكرة، على شاكلة "الكبير". بهذا المعنى أو ذاك، أظهر هيرزوغ أن رجلي طائر القَطرس الضخمتين وأن جناحيه الكبيرين الأبيضين هما متشابهان.

3)

في الختام لا بدّ من تحديد الميادين الأساسية التي يُظهر فيها شكلا الفعل الصغير والكبير تمايزهما الحقيقي وتحولاتهما الممكنة جميعها. في البداية، هناك المجال الفيزيائي البيولوجي الذي يتناسب مع

مفهوم البيئة. فهذا بمعناه الأول يدلّ على المسافة الفاصلة بين جسدين، أو بالأحرى يدلّ على ما يشغل هذه المسافة، أو على السائل الذي ينقل – ولو عن بعد – فعل جسدٍ في الآخر (ويقتضي فعل الملامسة وجود مسافة في غاية الصغر). نجد أنفسنا إذاً أمام الشكل ÁSA المميّز. ولكن البيئة قد دلت فيما بعد على المحيط أو الشامل، أي ما يحيط بالجسد ويؤثّر فيه، بشرط أن يؤثّر الجسد في البيئة: تحت شكل ŚAS. نحن ننتقل بسهولة من معنى لآخر، ولكن التركيبات لا تلغي الأصل الممايز للفكرتين، وتكون الأولى من صنف ميكانيك للسوائل، والثانية في إطار بيو – أنثربولوجي[9].

إن ميدان الرياضيات الذي يتطابق مع **مفهوم المكان** يستدعي مفهومين متمايزين. سنطلق صفة "شامل" على المفهوم الذي ينطلق من بنية معيّنة للدلالة على مكان ووظيفة أحاديين للعناصر التي تنتمي إلى هذا المجموع (حتى قبل معرفة طبيعتهما). إنه مكان أو جو يمكن أن يتعرض لبعض التحولات بالنسبة للأشكال الكامنة فيه: ŚAS. أما المفهوم "المحلي"، فعلى العكس من ذلك، فينطلق من عنصر متناهي الصغر يشكّل مع محيطه المباشر قطعةَ مكان؛ ولكن هذه العناصر أو هذه الأجزاء ليست متصلة في ما بينها طالما لم يحدَّد خط اتصال تقوم به أشعة موجهة مماسّة (ÁSA). وسنلاحظ أن المفهومين لا يتعارضان كما هو الحال بين الكل والجزء، بل بالأحرى كطريقتين تحددان العلاقة بينهما[10]. المقصود هنا مكانان متغايران في طبيعتهما/ ليس لهما الحد

---

(9) Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie* (Paris: Hachette, 1952), "Le vivant et son milieu".

(10) حول هذين المفهومين انظر: Albert Lautman, *Essai sur les notions* =

نفسه. فقد يكون حدّ الأول هو المكان الخالي، لكن حدّ الثاني قد يكون المكان المفكّك الذي تستطيع أجزاؤه أن تتصل في ما بينها بطرق لا حصر لها. غير أنه توجد شروط للانتقال من مكان إلى آخر؛ ويجتمع الحدّان كلاهما ضمن مفهوم المكان النكرة. ولكنهما مكانان يتباينان في الأصل والمفهوم. لو كان لأفلام الويستيرن تصوّر هندسي بحت، لتكافأ الجانبان اللذان حلّلناهما مع هذين الشكلين المكانيين.

في المقام الثالث، سننظر في المجال الجمالي الذي يتناسب مع **مفهوم المنظر**. يستحضر فنّ الرسم الصيني والياباني مبدأين أساسيين: فثمة من جهةٍ الفراغُ البدئي، والنفحة الحيوية التي تتغلغل في جميع الأشياء لتصبح واحداً وتحوّلها وفقاً لحركة دائرية كبرى أو لحركة لولبية عضوية؛ وثمّة من جهة أخرى الفراغ المتوسط والهيكل الأساسي والتمفصل والربط بتموّج أو بخط منكسر، ينطلق من كائن إلى آخر، ويتناولهما في ذروة حضورهما، وفقاً لخط كوني معيّن. في حالة أولى تضفى الأهمية على الجمع، على انبساط القلب وانقباضه، وفي الحالة الثانية المهم بالأحرى هو الفصل بين الوقائع المستقلة والحاسمة. ففي الحالة الأولى يكمن وجود الأشياء في "مظهرها"، ولكن الحضور بالذات، في الحالة الثانية، يكمن في "الزوال"؛ وهذا يشبه برجاً تتخفّى قمته في السماء في حين أن قاعدته غير مرئية، ويشبه تنيناً يختبئ خلف الغيوم[11].

= *de structure et d'existence en mathématiques*, I (Paris: Herman, [s. d.]), ch. I et II

ويربطها لوتمان بفكرتين أفلاطونيتين.

(11) Henri Maldiney, *Regard parole espace* (Paris: L'âge d' homme, [s. =

من المؤكد أن المبدأين لا ينفصلان وأن الأول منهما يسيطر: "من المناسب أن تكون الخطوط منقطعة من دون أن تتقطع النفحة الحيوية"؛ "ويكمن كل فن الأداء في التأشيرات المفتتة والانقطاعات، مع أن الهدف هو الحصول على نتيجة كاملة...". كيف يمكن رسم سمكة زنجور من دون اكتشاف الخط المنكسر للكون الذي يربطها بالحجر الذي يلامسها في قعر الماء وبأعشاب الضفة التي تتخفى السمكة فيها، ولكن كيف نرسم هذه السمكة دون أن نبث فيها النفحة الكونية التي ليست السمكة إلا جزءاً منها وبصمة من بصماتها؟ في ظل هذين المبدأين، يبقى أن نقول إن الأشياء لا تتخذ العلامة نفسها وإن شكل الفضاءات يختلف، كما تختلف العلامات الجامعة عن النفحة أو اللولب، والأشعة الموجهة عن خطوط الكون: فهناك "الخط الوحيد" و"الخط المتغضن".

كان إيزنشتاين مفتوناً برسوم المناظر الصينية واليابانية، لأنه كان يرى فيها إرهاصاً للسينما(12). ولكن في السينما اليابانية عندنا مخرجان قريبان جداً منا وحبّذ كل منهما مكاني الفعل. فأفلام أكيرا كوروساوا مفعمة بنفحة تخترق المبارزات والمعارك. وهذه النفحة

= d.]), pp. 167 sq., et François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois* (Paris: Edition du Seuil, [s. d.]),

ومنه اقتبسنا الاستشهادين التاليين حول الرسوم الصينية.

(12) انظر بخاصة: Eisenstein*, La non-indifférente nature*, II, pp. 71-107,

ولكن إيزنشتاين لا يهتم كثيراً بالفضاءات المختلفة بل بشكل «اللوحة/ الملف» التي يدمجها باللوحة البانورامية. ولكنه يلاحظ أن اللوحات/ الملفات تشكّل فضاء خطياً، وتتطوّر في إطار تنظيم نغمي للفضاءات المرفدة بنفحة. لا بل هناك شكل لم تعد المساحة تلتف فيه، بل الصورة تلتف في المساحة بحيث تشكل كلًّا لا يتجزأ. إذاً نجد الفضائين. ويقدم إيزنشتاين السينما كتوليفة تجمع بين هذين الشكلين.

ممثلة بسمة فريدة، فهي في آنٍ واحد علامة جامعة للأفلام وتوقيع شخصي لكوروساوا: لنتخيل خطاً أفقياً سميكاً ينزل من أعلى الشاشة إلى أسفلها ويشطره خطان أفقيان رفيعان ينطلقان من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين. ففي فيلم *Kagemusha* نشاهد الترجّل الجميل للرسول الذي يتمايل دائماً ذات اليمين وذات اليسار. إن كوردساوا هو من أعظم السينمائيين الذين صوّروا المطر: ففي فيلم **الساموراي السبعة** يتساقط المطر بغزارة فيما عصابة اللصوص تقع في الشرك فتروح وتغدو من أقصى القرية إلى أقصاها عدواً على خيولها. وغالباً ما تشكّل زاوية التصوير صورة مسطحة تبرز الحركات الجانبية المستمرة. سواء أكان هذا الفضاء/ النفحة متوسّعاً أو منقبضاً فإننا نفهمه فهماً أفضل إذا استند إلى دراسة يابانية للحيّز: لا يبدأ اليابانيون بالفرد ليدلوا على رقم البيت واسم الشارع والحي والمدينة، بل على العكس يبدأون بالسور ثم المدينة ويدلون على الكتلة العمرانية ثم الحي ثم المكان الذي يبحثون فيه عن الشخص المجهول[13]. لا ينطلقون من المجهول ليصلوا إلى المعطيات القادرة على تحديده، ينطلقون من المعطيات كافة ثم ينزلون ليعيّنوا الحدود التي يقيم هذا المجهول بينها. وهذه صيغة AS خالصة جداً: قبل التصرّف، ومن أجل التصرّف، يجب معرفة المعطيات جميعها. صرّح كوروساوا بأن أصعب شيء لديه هو قبل أن تبدأ الشخصية السينمائية بالتصرّف: فمن أجل التوصّل إلى ذلك ينبغي عليَّ أن أفكّر أشهراً

(13) Akira Mizubayashi, "Autour du bain," *Critique*, nº 418 (Janvier 1983), p. 5.

كثيرة[14]. ولكن ذلك صعب لأن الأمر يتعلّق بالشخصية ذاتها: كان عليه أولًا أن يحصل على المعطيات جميعها. لذا نرى أن أفلام كوروساوا تنقسم دائماً إلى قسمين متمايزين، ويشتمل القسم الأول على عرض طويل، وفي الثاني يبدأ التصرّف بكثافة وبشدة (كما في فيلمي **الكلب المسعور** و**بين السماء والجحيم**). لذا يستطيع المكان عند كوروساوا أن يكون فضاءً مسرحياً مقلّصاً يحصل البطل فيه على جميع المعطيات التي تكون نصب عينيه عندما يعمل (كما في فيلم **الحارس الشخصي**)[15]. لذا نرى أخيراً أن المكان يتمدّد ويشكل دائرة كبيرة تجمع بين عالم الأغنياء وعالم الفقراء، وبين العالي والمنخفض، وبين السماء والجحيم؛ ويجب اكتشاف الأغوار وعرض القمم في آنٍ واحد ليتم رسم دائرة الشكل الكبير هذه التي يقطعها جانبياً قطر يقف فيه البطل ويتحرك (فيلم **بين السماء والجحيم**).

لكن، إن لم يكن لكوروساوا فضل آخر، لكان سينمائياً بارزاً قام بتطوير الشكل الكبير فقط، ولأتاح لنا أن نفهمه وفقاً للمعايير الغربية التي أصبحت كلاسيكية. ويتضاهى اكتشافه الأغوار مع فيلم الجريمة أو فيلم البؤس والبؤساء، وتحيل دائرته الكبرى لعالم الفقراء وعالم الأغنياء إلى

---

(14) Kurosawa, "Entretien avec Shimizu," *Etudes cinématographiques Kurosawa*, p. 7.

(15) Luigi Martelli, p. 112:

جميع الأحداث توضع أمام ناظري الشخصية الرئيسية (...). لقد أعطى كوروساوا الأولوية لزوايا التقاط الصورة التي تساهم في تسطيح الصورة، وتساعد – في غياب عمق الحقل – على إحداث انطباع بوجود حركة عرضانية، وهذه الإجراءات التقنية تلعب دوراً رئيسياً عندما تسعى إلى تقديم حكم نقدي، حكم البطل الذي يتبع القصة بنظرة تكافئ نظريتنا.

المفهوم الإنسانوي الليبرالي الذي عرف غريفيث كيف يفرضه، كمعطى من معطيات الكون وكقاعدة للمونتاج (وفعلاً نجد هذه الرؤية الغريفيثية عند كوروساوا: ثمة أغنياء وفقراء، ويجب أن يتفاهموا ويتفقوا...). بوجيز العبارة، قد تستجيب ضرورة عرض يتمّ قبل الفعل للصيغة AS: أي من الوضع إلى الفعل. ومع ذلك، وفي إطار هذا الشكل الكبير، ثمّة جوانب عديدة تشهد بطول باعه، وبوسعنا ربطه من دون شك بالتقاليد اليابانية، ولكنها مدينة أيضاً للعبقرية الخاصة بكوروساوا. في المقام الأول، ليست المعطيات التي يجب عرضها تماماً هي معطيات الوضع. إنها **معطيات مسألة** متخفية في الوضع وملتحفة به، ويجب على البطل أن يستخلصها ليتمكّن من التصرّف ومن الاستجابة للوضع. وليست الاستجابة هي استجابة الفعل للوضع فقط، ولكنها أشد عمقاً، إنها إجابة على سؤال أو مشكلة لم يكن الوضع كافياً لكشفها. إذا وجدت صلة قربى بين كوروساوا وفيودور دوستويفسكي (Fyodor Dostoyevsky) فإنها تدور حول النقطة التالية: عند دوستويفسكي يهمل البطل عن عمد وضعاً ضرورياً، مهما كان كبيراً، ويبحث أولاً عن المسألة الأكثر إلحاحاً. وهذا ما أحبه كوروساوا في الأدب الروسي فأقام همزة وصل بين روسيا واليابان. يجب أن تُنتزع من الوضع المسألة التي تحتويه، ويجب اكتشاف معطيات المسألة السرية التي تمكّن وحدها من الإجابة عليها، والتي من دونها سيكون الفعل إجابة عليها. إن كوروساوا هو إذاً ميتافيزيقي على طريقته وابتكر توسيعاً للشكل الكبير: إنه تجاوز الوضع وتوجه إلى المسألة، ورفع المعطيات إلى مستوى معطيات المسألة، لا إلى معطيات الوضع. حينئذٍ ليس من المهم أن تبدو لنا المسألة مخيّبة للأمل أو بوروجوازية أو ناشئة عن إنسانوية فارغة. ما يهم هو هذا الشكل

الذي يبرز مسألة معيّنة يُظهر معطياتها أكثر من إظهار موضوعها مما يجعل منها مسألة "أبي الهول" أو مسألة إحدى الساحرات.

إن الذي لا يفهم، ويسارع إلى التصرّف لأنه يظن أنه يمسك بمعطيات الوضع ويكتفي بذلك، سيهلك وسيتجرّع موتاً زؤاماً: في فيلم **قصر العنكبوت**، يتحوّل المكان/ النفحة إلى شبكة عنكبوتية توقع ماكبث في شراكها، لأنه لم يفهم المسألة التي تملك الساحرة وحدها سرّها. ثمّة حالة ثانية: تعتقد شخصية من الشخصيات أنها خليقة بأن تقبض على معطيات وضع ما، لا بل تستخلص منه النتائج جميعها، ولكنها تلاحظ أن هناك مسألة خفية تدركها بشكل مفاجئ وتدفعها إلى تغيير قرارها. ففي فيلم **باربروس** يدرك معاونه علمياً وضع المرضى ومعطيات حالة الجنون؛ فيهمّ بمغادرة معلمه الذي بدت تصرفاته تسلّطية وبالية وضحلة علمياً. ولكنه يلتقي بإحدى المجنونات ويلتقط من شكواها الحالة التي كانت مسيطرة على جميع المجنونات، أي صدى مسألة مخبِّلة وعصية على التشخيص، وتجاوزت بكثير كل وضع موضوعي أو قابل لأن يكون موضوعياً. فيَفهم عندئذٍ أن المعلم "كان يعي" المسألة وأن ممارساته سبرت غورها: فقرّر أن يبقى مع باربروس (على كل حال، لا يوجد مهرب ممكن من فضاء كوروساوا). ما يتبدّى هنا خصوصاً، هو أن معطيات المسألة تشتمل على الأحلام والكوابيس والأفكار والرؤى والغرائز وأفعال الأشخاص المعنيين، في حين أن معطيات الوضع كانت تحتفظ فقط بالأسباب والنتائج التي لا يمكن التصدي لها إلا إذا أزيلت هذه النفحة التي كانت تتضمن السؤال والجواب في آنٍ واحد. في الحقيقة لن يوجد جواب إن لم تجد المسألة العناية والاحترام، حتى في الصور المريعة والجنونية والصبيانية التي تعبِّر فيها. وهنا تنشأ الحالة

الحلمية عند كوروساوا، فالرؤى الهلوسية مثلاً ليست بكل بساطة صوراً ذاتية بل أشكالاً من الفكر الذي يكتشف معطيات مسألة خارقة، بما أنها تنتمي إلى العالم وكنه العالم (كما في فيلم **الأحمق**). إن التنفّس في أفلام كوروساوا لا يقتصر على التناوب بين المشاهد الملحمية والحميمية، وبين الشدّة والتراخي، وبين التنقيل (Travelling) واللقطة المقربة، وبين اللقطات الواقعية وغير الواقعية، وإنما تشمل أيضاً الطريقة التي يتم الارتقاء فيها من وضع حقيقي إلى معطيات غير واقعية بالضرورة لمسألة يهجس بها الوضع[16].

الحالة الثالثة: ينبغي بداهة أن تتشرّب الشخصية السينمائية أو تستوعب المعطيات جميعها. ولكن، بما أنها تُحيل إلى مسألة لا إلى وضع، يختلف هذا التشرّب/ التنفّس اختلافاً عميقاً عن التشرّب/ التنفّس لاستوديو الممثلين. وبدلاً من استيعاب وضع من الأوضاع، لإيجاد إجابة ليست سوى فعل انفجاري، يجب على الشخصية السينمائية أن تتشرّب مسألة، من أجل خلق فعل يكون بمثابة إجابة حصيفة. عندئذٍ تعرف علامة الأثر المطبوع تطوراً لا سابق له. ففي فيلم *Kagemusha*، يجب على القرين أن يتشرّب كل ما يحيط بالمعلم، ويترتّب عليه هو نفسه أن يصبح أثراً مطبوعاً وأن يتجاوز الأوضاع المختلفة (النساء، والطفل الصغير، والحصان خصوصاً). سيقال إن عدداً من الأفلام

(16) انظر: Michel Estève, *Robert Bresson* (Paris: Seghers, [s. d.]), et Alain Jourdat (*Cinématographe*, nº 67 (Mai 1981)),

ويحلّلان في هذا العدد بعض المشاهد الكبرى من فيلم الأحمق: الثلج وكرنفال المتزلجين والعيون وكتل الجليد، وفيها لا يتعاقب الوضع الحلمي بل يُستخلص من واقعية الوضع.

الغربية تعاملت مع الموضوع ذاته. ولكن في هذه المرة، ما يجب على القرين أن يتشربه هو كل المعطيات الخاصة بالمسألة التي يعرفها المعلم وحده، "إنه سريع مثل الريح، وصامت مثل الغابة، ومخيف مثل النار، وهادئ مثل الجبل". ليس هذا هو وصف المعلم، بل هو اللغز الذي يمتلك هو جوابه ويأخذه معه. وبعيداً عن إمكانية تقليده، فإن هذا هو الذي يجعله كائناً فوق البشر أو يضفي عليه قيمة كونية. وهنا يبدو لي أننا نصطدم بحدٍّ جديد: فالذي يتشرّب المعطيات جميعها لن يكون إلا صنواً أو ظلّاً مذعناً للمعلم وللعالم. ففي فيلم *Dersou Ouzala* نرى أن معلّم الغابة التي ترك عليها بصماته ينحدر هو نفسه إلى حالة الظل عندما شحّ بصره، ولم يعد قادراً على استيعاب المسألة الجليلة التي تطرحها الغابة على البشر. سيموت على الرغم من إجراءات الوضع المريح التي وُفرت له. وفي فيلم **الساموراي السبعة** نرى أن هؤلاء، لو لم يستعلموا طويلاً عن الوضع، ولو لم يدركوا المعطيات المادية المرتبطة بالقرية فقط وأيضاً المعطيات النفسية للسكان، فلأن هناك مسألة أرفع لن يمكن استخلاصها من هذه الأوضاع إلا تدريجياً. وهذه المسألة هي كالتالي: هل يمكن الدفاع عن القرية؟ ولكن: من هو الساموراي اليوم وفي هذه الفترة من التاريخ؟ ويأتي الجواب أن الساموراي أصبحوا ظلالاً ولم يعد لهم مكان لا عند الأسياد ولا عند الفقراء (وكان الفلاحون هم المنتصرون الحقيقيون).

لكن في داخل هؤلاء الموتى طمأنينة يُستشف منها جواب أكثر اكتمالاً. وفعلاً ثمة حالة رابعة تمكّن من إجمال المجموع. إن فيلم **العيش** هو من أجمل أفلام كوروساوا، ويطرح السؤال التالي: ما العمل إذا كان هناك شخص يعلم بأنه محكوم عليه بألا يعيش إلا بضعة أشهر؟

ولكن هل هذا هو السؤال الحقيقي؟ كل شيء مرهون بالمعطيات. هل ينبغي أن نفهم من ذلك ما يلي: ما العمل للحصول أخيراً على المتعة؟ والرجل المذهول والأخرق يقوم بجولة على أماكن المتعة كالبارات وملاهي الستربتيز. هل هذه هي معطيات صحيحة للإجابة على السؤال؟ أليست بالأحرى حالة من الهياج تغطّي السؤال وتخفيه؟ بعد أن عرف الرجل عاطفة جامحة حيال فتاة شابة، عرف منها أن المسألة ليست مسألة حبّ متأخر. وتذكر الفتاة له مثالها الشخصي، وتشرح له أنها تصنع مجموعة من الأرانب الآلية الصغيرة، وأنها سعيدة لمعرفتها بأن الأرانب ستنتقل بين أيدي أطفال مجهولين وأنها هكذا ستجوب المدينة. ويفهم الرجل أن معطيات السؤال "ما العمل" هي معطيات عمل نافع يؤديه. وهكذا إذاً يستعيد الرجل مشروعه القاضي بإنشاء حديقة عامة، ويتغلب قبل أن يموت على جميع العقبات التي اعترضت طريقه. وهنا أيضاً نستطيع القول إن كوروساوا أبلغنا رسالة إنسانوية مسطحة إلى حد ما. ولكن الفيلم شيء آخر: إنه البحث الدؤوب عن المسألة ومعطياتها عبر الأوضاع. إنه اكتشاف الجواب، كلّما تقدّم البحث. والإجابة الوحيدة تقضي بإعادة تقديم المعطيات، وبإعادة شحن العالم بالمعطيات، وقدر الإمكان بتسريب بعض الأشياء مهما صغرت، بحيث تنبثق – من خلال هذه المعطيات الجديدة أو المتجددة – وتتكاثر مسائل أقل قسوة وأكثر بهجة وأكثر قرباً من الطبيعة والحياة. ذلك ما فعله دورسو أوزالا عندما شاء ترميم الكوخ والإبقاء على بعض الأطعمة، كي يتمكن المسافرون القادمون من البقاء على قيد الحياة والتجول بدورهم. إذاً يستطيع المرء أن يكون ظلاً، ويستطيع أن يموت: ولكنه سيعطى المكان نفحة من جديد، وسيلتحق من جديد بالمكان/ النفحة، وسيصبح حديقة أو غابة

أو أرنباً آلياً، بالمعنى الذي تحدث عنه هنري ميلر (Henry Miller) القائل بأن عليه أن يولد من جديد وأن يولد من جديد كحديقة.

إن المقارنة بين كوروساوا وبين كينجي ميزوغوشي (Ken-ji Mizoguchi) مقارنة شائعة كتلك التي بين كورناي (Corneille) وراسين (Racine) (علماً بأن النظام التاريخي المتسلسل معكوس). يتعارض عالم كوروساوا الذَكَري حصراً إلى حد ما، مع العالم الأنثوي لميزوغوشي. وتنتمي أعمال ميزوغوشي إلى الشكل الصغير، بقدر ما تنتمي أعمال كوروساوا إلى الشكل الكبير. أما توقيع ميزوغوشي لاسمه فلم يكن خطاً وحيداً، ولكنه خطّ متموّج كتموجات البحيرة في فيلم **حكايات القمر الغامض بعد المطر**، وفيه تحتل تموجات الماء الصورة بكاملها. ويتمايز الشكلان عند هذين المخرجين تمايزاً واضحاً، أكثر مما ينمّان عن التكامل الذي يحوّل هذا إلى ذاك. وكما أن كوروساوا، من خلال تقنيته وميتافيزيقيته، يُخضع الشكلَ الكبير للتوسيع الصالح للتحول محلياً، كذلك نرى أن ميزوغوشي يخضع الشكل الصغير للاستطالة والمدّ الذي يحوّله بحد ذاته.

إن انطلاق ميزوغوشي من المبدأ الثاني، لا من النفحة بل من الهيكل ومن قطعة المكان الصغيرة التي لا بدّ لها أن تتصل بقطعة المكان التالية، هو انطلاق واضح من وجهات نظر عديدة. كل شيء ينطلق من القاع، أي من الحيّز المخصّص للنساء، "الذي يقع في أقصى مكان في المنزل" ببنيته الرقيقة وستائره. في فيلم **العشاق المصلوبون،** ثمّة لعبة كبيرة تتم في غرف امرأة تدشّن الفعل، أي هروب الزوجة. في داخل البيت، صحيح أن هناك منظومة كاملة من الروابط التي تتم بفضل الحواجز ذات السكة والعازلة. ولكن بسبب الاتصال بالشارع

تبرز أولاً مشكلة توصيل قطعة من الحيز بقطعة أخرى؛ وعلى وجه الخصوص تتدخّل فراغات متوسطة بين قطعتي مكان، وتُخلي إحدى الشخصيات الكادر أو تتخلّى الكاميرا عنها. هناك لقطة تحدد حيّزاً ضيقاً، لنقل إنه الجزء المرئي من البحيرة التي يجتاحها الضباب، كما في فيلم **حكايات القمر الغامض**؛ ولنقل أيضاً إن تلّةً تسدُّ الأفق، وإن الانتقال من مشهد لقطة إلى مشهد لقطة أخرى يستبعد التبهيت ويؤكّد التجاور الذي يتعارض مع الاستمرار. ومع ذلك لن يتكلم عن الحيّز المجزأ، مع أن المقصود هنا هو العزل المستمر. ولكن ينبغي على كل مشهد وكل لقطة أن ينقلا الشخصية أو الحدث إلى قمة استقلاليتهما وحضورهما المكثّف. ويجب على هذه الكثافة أن تستمر وتمدَّد حتى في سقوطها إلى درجة الصفر، هذا السقوط الذي يخصها شخصياً، ولا يخلطه بسقوط آخر بحيث يكون الفراغ هو العنصر المكوّن لكل كثافة، شأنه في ذلك شأن التلاشي الذي هو طريقة محايثة لكل حضور (وهذا يختلف كثيراً، كما سنرى، عما يحدث عند ياسوجيرو أوزو[17]. فالحيّز حيّز مجزّأ، وقطعه تنجم عن عملية تكوين: ولا يتكوّن المكان من خلال رؤية وإنما من خلال تجوال، ووحدة التجوال هي الحيّز أو القطعة. وخلافاً لكوروساوا الذي تستمد الحركة الجانبية لديه كل أهميتها من الخط الذي يلتقي، من اليمين أو من اليسار، مع حدّي دائرة كبيرة نوعاً ما كان هو قطرها فقط، نرى أن الحركة الجانبية عند ميزوغوشي تنطلق عن كثب من اتجاه محدّد لا ينتهي، وهو الذي يخلق الحيّز بدلاً من أن

---

(17) حول الشدّة وامتدادها إلى الفراغ عند ميزوغوشي انظر: Hélène Bokanowski, «L' espace de Mizoguchi,» *Cinématographe*, n° 41 (Novembre 1978).

يفترضه. والمكان المحدّد لا يتضمن إطلاقاً وحدة في الاتجاه، لأن الاتجاه يتغيّر مع كل قطعة، إذ يرتبط الشعاع الموجّه بكل واحدة منها (وتغيّر الاتجاهات هذا يصل إلى ذروته في فيلم **البطل المدنّس**. وهذا ليس تبديلاً بسيطاً في المكان، إنهُ مفارقة في مكان متعاقب بصفته مكاناً، وفيه يؤكّد الزمن موقعه تماماً، ولكن على شكل وظيفة لمتغيّرات ذلك المكان: وهكذا نرى في فيلم **حكايات العمر الغامض** أن البطل يستحمّ مع الجنية، ومن ثم نرى أن فائض الماء يشكّل جدولاً في الحقول، ثم نرى الحقول ثم الحديقة ثم السهل ثم الحديقة وأخيراً نشاهد الزوجين وهما يتناولان طعام العشاء "بعد ذلك بأشهر"[18].

في المقام الأخير، وخلف التوصيل المتداني، تكمن المشكلة في الربط المنهجي بين قِطَع المكان. ثمة أربعة إجراءات توظَّف لهذا الغرض، وتحدّد نوعاً من الميتافيزيقا والتقنية: وهي الوضع العالي نسبياً للكاميرا والذي سيُحدث لقطة إسقاطية قادمة تتيح نشر مشهد في مساحة ضيقة؛ في اللقطات المتجاورة الحفاظ على الزاوية نفسها، وهذا يؤدّي إلى انزلاق يغطي القطوع؛ مبدأ المسافة الذي يمتنع عن تجاوز اللقطة المتوسطة ويمكّن الكاميرا من القيام بحركات دائرية، من دون أن يلغي أي مشهد، بل يطيل قوة المشهد حتى نهايته داخل المكان (مثلاً مشهد احتضار المرأة في فيلم **حكاية الأقحوانات المتأخرة**) وأخيراً، وخصوصاً، اللقطة المتتالية، كما حلّلها نويل بورش وفي وظيفتها الخاصة لدى ميزوغوشي، إنها لقطة أسطوانية تفكّك قطع المكان المتعاقبة وترتبط

(18) انظر تحليل غودار لهذه اللقطة: Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard* (Paris: Belfond, [s. d.]), pp. 113-114.

بها خطوط الاتجاه المختلفة (وأجمل الأمثلة بحسب بورش نراه في فيلمي **أخوات جيون** و**حكاية الأقحوانات المتأخرة**)[19]. وهذا ما يبدو لنا أساسياً في ما سُمي بالحركات المذهلة للكاميرا عند ميزوغوشي: اللقطة المتتالية تؤمّن نوعاً من التوازي بين الخطوط المتوجهة المختلطة المسارات، ويشكّل بالتالي ترابطاً بين قطع المكان المتباينة، ويضفي على المكان الشكل تناغماً خاصاً بامتياز. في هذه الاستطالة أو هذا الامتداد الذي لا ينتهي، نلامس عندئذٍ الطبيعة القصوى للمكان الخاص بالشكل الصغير: وهو ليس أصغر من مكان الشكل الكبير. هو "صغير" في سيرورته: وتنجم رحابته عن تواشج القطع التي تشكّله، وعن توازي شتّى الخطوط الموجّهة (والتي تحافظ على تمايزاتها) وعن التناغم الذي لا يتشكّل إلا تدريجياً. ومن هنا نشأ اهتمام ميزوغوشي بالسينما سكوب في أواخر حياته، إذ شعر بأنه يستطيع الحصول على مصادر جديدة، بحسب مفهومه عن المكان. فركز تفكيره إذاً على الخطين المتموّج والمنكسر. والخطان المتموج والمنكسر هما علامة على خط أو **خطوط الكون**، أو الطبيعة القصوى لهذا الجرف من الفضاء. وميزوغوشي هو

---

(19) Noël Burch, *Pour un observateur lointain,* Cahiers du Cinéma (Paris: Gallimard, [s. d.]), pp. 223-250,

ويعالج هذه الجوانب كافة ويُثبت كيف تستوعبها «اللقطة الأسطوانية» كلَّها. ويؤكد بورش خصوصية هذا النوع من اللقطات المتتالية. وهناك أنواع كثيرة للقطات المتتالية التي لا يستغني عنها العديد من السينمائيين. وفي الاختيار الدقيق الذي قام به بورش لأفلام ميزوغوشي، رأى أن عمله بعد حرب 1948 بدأ بالانحسار واتبع «نموذجاً كلاسيكياً» و«لقطة متتالية على طريقة وليم وايلر» (ص 249). ومع ذلك يبدو لنا أن اللقطة المتتالية عند ميزوغوشي استمرت في وظيفتها الخاصة التي ترسم خطوط الكون: ولا نجد لها صدى، ولو كان بعيداً، إلا في بعض أفلام الويستيرن الأميركية المحدثة.

الذي وصل إلى خطوط الكون وإلى أليافه ولم يتوقّف عن رسمها في أفلامه جميعها: وهكذا أعطى الشكل الصغير رحابته التي لا تضاهى.

ليس هذا هو الخط الذي يوحِّد في كلٍّ، وإنما الخط الذي يربط ويوصل اللامتجانسات ببعضها، ويُبقي عليها كما لو كانت متجانسة. إن خط الكون يصل بين الغرف الخلفية وبين الشارع، وبين الشارع والبحيرة ثم الجبل ثم الغابة. وهو الذي يصل الرجل بالمرأة وبالكون. وهو الذي يربط بين الرغبات والمكابدات والانحرافات والمحن والانتصارات وترسيخات السلام. وهو الذي يقرن بين لحظات الشدة كما لو كانت نقاطاً يمرّ بها. إنه يربط بين الأحياء والموتى: شأنه شأن خط الكون، خطه البصري والصوتي الذي يربط الإمبراطور العجوز بالإمبراطورة المغدورة في فيلم **الإمبراطورة يانغ كوي في** وأيضاً شأن خط الكون لدى الخزّاف في فيلم **حكايات القمر الغامض** الذي كانت له علاقة مع الجنية المغوية ثم وجد زوجته الميتة التي أصبح "اختفاؤها" كثافةً خالصة من الحضور: يتفقد البطل غرف المنزل جميعها ويخرج منها ويعود إلى البيت حيث تجسّدَ الشبح في غضون ذلك. لكل منّا خطه الكوني الذي يجب اكتشافه، ولكننا لا نكتشفه إلا عندما نرسمه، وعندما نرسم خطه المتموج. ولخطوط الكون فيزياء بلغت ذروتها مع اللقطة المتتالية ومع تنقيل الكاميرا، ولها في آنٍ واحد ميتافيزيقا تنسجها مواضيع ميزوغوشي. ولكن هنا نصطدم بالعقبة الكأداء: أي في النقطة المحدّدة حيث تتجابه الميتافيزيقا مع علم الاجتماع. وهذا التجابه ليس نظرياً: يتم داخل المنزل الياباني حيث الغرف الداخلية تخضع لهرمية الغرف الأمامية، ويتم داخل الحيّز الياباني حيث يجب أن يحدّد ربط القطع بحسب ضرورات المنظومة الهرمية. إن فكر ميزوغوشي السوسيولوجي، في هذا الصدد، هو بسيط وجبار في آنٍ واحد: فهو يرى أن خط الكون يمرّ بالنساء، لا بل

يصدر عنهن، هذا على الرغم من الوضع الاجتماعي المختزل للنساء وممارسة القهر عليهن، وصرفهن غالباً إلى البغاء المقنّع أو المكشوف. خطوط الكون أنثوية، ولكن الحالة الاجتماعية عهرية. ولأن النساء مهدّدات جداً كيف يستطعن الذود عن أنفسهن والمثابرة وحتى التخلص من وضعهن؟ في فيلم **حكاية الأقحوانات المتأخرة**، المرأة هي التي تجذب الرجل إلى خط الكون، وهي التي تحوّل الممثّل الشنيع إلى سيّد عالي الشأن، ولكنها تعلم أن النجاح بالذات سيكسر الخط ولن يمنحه إلا موتاً معزولاً. في فيلم **العشاق المصلوبون** لا يكتشف العاشقان حبهما إلا عندما يضطران إلى الهروب، لأن خطهما الكوني لم يعد إلّا خط هروب مآله الفشل حتماً. ثمة بهاء في تلك الصور التي يشهد المرء فيها ولادة خط كوني تهجس به في كل لحظة نهايته الخاصة المريرة. والأدهى أيضاً هو ما نشاهده في فيلم **حياة أوهارو المرأة المتحذلقة** وفيه يتعرض الخط الكوني المنطلق من الأم إلى ابنها لصدّ الحرس الذين يبعدون تلك المسكينة مرات عديدة عن الأمير الشاب الذي أنجبته. وإذا كانت أفلام "الغيشا" التي أخرجها ميزوغوشي لا تكفّ عن ذِكر الكونية، فإن ذلك لم يعد ذلك يتم من خلال غياب، هو أصلاً طريقة حضورهن، بل من خلال إغلاق الينبوع الذي لن يتركهن من ثم يعشن إلا في القنوط القديم أو في القسوة الحديثة لمومس تبحث عن ملاذها الأخير. وهكذا فإن ميزوغوشي قد بلغ حداً أقصى للصورة/ الفعل: عندما يهزم عالم البؤس كل الخطوط الكونية ويُبرز واقعاً أصبح ضائعاً ومجتّاً. صحيح أن كوروساوا من جهته جابه الحدّ الأقصى من الجانب الآخر للصورة/ الفعل: حينما يصعد عالم البؤس بحيث يفجّر الحلقة الكبرى، ويكشف عن الواقع الخوائي الذي كان مشتتاً (ففي فيلم *Dodeś caden* يظهر بيت الصفيح الذي يشكّل الوحدة الفريدة للحركة الجانبية التي يقوم بها أحد الحمقى ظناً منه أنه قطار ترام).

الفصل الثاني عشر

أزمة الصورة / الفعل

1)

بعد أن مايز بيرس بين العاطفة والفعل وصنّفهما في خانة "الواحدية" و"الاثنينية" أضاف نوعاً جديداً من الصور، وهي الصورة "الذهنية" أو الثالوثية. والثالوثية هي كناية عن مفردة تحيل إلى مفردة ثانية من طريق مفردة أخرى أو مفردات أخرى. وهذا الشكل الثالث ظهر في المعنى والقانون والعلاقة. ومن دون شك يُشمل كل هذا في الفعل، غير أن ذلك ليس صحيحاً: فالفعل، أي المجابهة بين القوى أو ازدواجيتها، يخضع لقوانين تجعله ممكناً، ولكن ليس قانون الفعل هو الذي يصنع الفعل، فالفعل يحمل معنى، ولكن ليس المعنى هو هدفه المنشود، ولا يشتمل الهدف والوسائل على المعنى، الفعل يعالق بين مفردتين، ولكن هذه المعالقة الزمكانية (كالتعارض مثلاً) يجب ألا تُدمَج بعلاقة منطقية. يرى بيرس من جهة أن لا شيء خلف الثالوثية: فكل شيء خلفها يقتصر على تركيبات بين 1، 2، 3. ومن جهة أخرى رأى أن الثالوثية – أي ما هو ثلاثة بذاته – ترفض أن تحال إلى ثنائيات: مثلاً إذا A أعطت B لـ C، يختلف عما إذا قلنا إن A أسقطت B (الثنائي

الأول) وإن C التقطت B (الثنائي الثاني)؛ إذا قامتA وB بنوع من "التبادل" فهذا يختلف عما إذا A وB انفصلتا كل بدورها عن a وb واستحوذتا كل بدورها على b وa[1]. وأيضاً لا توحي "الثالوثية" بأفعال بل "بتصرفات" تشمل بالضرورة العنصر الرمزي لقانون من القوانين (أعطى، تبادلَ)، ولا توحي بإدراكات ولكن بتأويلات تحيل إلى عنصر المعنى، ولا توحي بعواطف بل بمشاعر ذهنية علائقية، لتلك التي تترافق مع استعمال أدوات اتصال منطقية "لأن"، "مع أن"، "كي" "إذن"، "والحال أن"... إلخ.

وربما في الإسناد تجد "الثالوثية" تمثيلها الأنسب، ذلك أن الإسناد هو دائماً ثلاثي الأطراف، لأنها بالضرورة خارج كلماتها. والتراث الفلسفي يميّز نوعين من الأسانيد: الأسانيد الطبيعية والأسانيد المجرّدة، والمعنى يرتبط بالنوع الأول منها، في حين أن القانون أو الدلالة يرتبطان على الأحرى بالنوع الثاني. عبر النوع الأول، ننتقل طبيعياً وبسهولة من صورة لأخرى: ننتقل مثلاً من لوحة البورتريه إلى الموديل، ثم إلى الظروف التي أنجزت فيها لوحة البورتريه، ثم إلى المكان الذي يعيش فيه الموديل الآن... إلخ. ثمة إذاً تشكيل لمتتالية أو لسلسلة عادية من الصور، علماً بأنها ليست من دون حدود، لأن الأسانيد الطبيعية تستنفد مفعولها بسرعة. أما النوع الثاني من الأسانيد، أو الإسناد التجريدي، فيشير – على العكس من ذلك – إلى ظرف تجري فيه مقارنة بين صورتين

(1) انظر: Charles Sanders Peirce, *Ecrits sur le signe*, assemblés traduits et commentés par Gérard Deledalle (Paris: Edition du Seuil, [s. d.]), ويعتبر بيرس أن «الثالوثية» هي إحدى مكتشفاته الأساسية.

ليستا موحّدتين طبيعياً في الذهن (كشكلين متغايرين ولكن يجمع بينهما ظرف مشترك وهو كونهما مقطعين مخروطيين). أمامنا تشكيل لكلٍّ، لا تأليف لسلسلة[2].

لقد ركّز بيرس على النقطة التالية: إذا كانت الواحدية هي "واحد" بذاتها، والاثنينية اثنين، والثالوثية ثلاثة، فمن الضروري، في الاثنين، أن "تستعيد" المفردة الأولى الواحدية على طريقتها، في حين أن المفردة الثانية تؤكد الاثنينية. إذاً ليس هناك فقط 1، 2، 3، بل 1، 2 في 2، و1، 2، في 3. بوسعنا أن نرى في ذلك نوعاً من الجدلية، ولكن من المشكوك فيه أن تحتوي الجدلية مجموع هذه الحركات، سنقول بالأحرى إنها تأويل، وتأويل منقوص.

لا شك أن الصورة/ العاطفة تحتوي على عنصر ذهني (وعي صرف). والصورة/ الفعل تتضمّنه أيضاً، بهدف الفعل (إدراك)، واختيار الوسائل (حكم)، في مجمل التطبيقات (تعقّل). وبشكل أرجح، تُدخل "الأشكالُ" العنصرَ الذهني في الصورة. وذلك مختلف كلياً عن جعل الذهني هو الموضوع لصورة، لصورة نوعية، لصورة صريحة بأشكالها الخاصة. هل هذا يعني أن هذه الصورة يجب أن تمثّل لنا فكرة شخص ما، أو حتى فكرة صِرفة أو مفكِّراً صِرفاً؟ بالتأكيد لا، مع أن بعض المحاولات تمّت في هذا الصدد. فمن جهة، ستغدو الصورة بالتأكيد تجريدية بإسراف أو مضحكة. ولكن من جهة أخرى تحتوي الصورة/

(2) لا يرجع بيرس بصراحة إلى هذين النوعين من العلاقات اللذين يرجع تمايزهما إلى هيوم (Hume). ولكن نظريته حول «المؤوِّل» وتمييزه بين «المؤوِّل النشط» و«المؤوِّل النهائي» تتقاطع مع هذين النوعين من العلاقات.

العاطفة والصورة/ الفعل على كمٍّ محترم من الأفكار (لنأخذ على سبيل المثال المحاكمات العقلية في الصورة عند المخرج الألماني إرنست لوبيتش. عندما نتكلّم عن الصورة الذهنية، نروم أن نقول شيئاً آخر: إنها صورة تتخذ لها موضوعات فكرية لها وجود خاص خارج الفكر، مثلما أن موضوعات الإدراك لها وجود خاص خارج الإدراك. **إنها صورة تعالج موضوعاتها عدداً من العلاقات** والأفعال الرمزية والأحاسيس الفكرية. وتستطيع أن تكون – وليس ضرورياً – أشدّ صعوبة من الصور الأخرى. وحتماً ستكون لها مع الفكر علاقة جديدة ومباشرة ومغايرة لعلاقة الصور الأخرى.

ما علاقة كل هذا بالسينما؟ عندما يقول غودار 1، 2، 3،... فهذا لا يعني أنه يراكم صوراً فوق بعضها فقط، بل يعني أنه يصنف أنواعاً من الصور ويتجوّل بينها. لنأخذ الأهزولة الساخرة كمثال. إذا تركنا شابلن وكيتون جانباً، علماً بأنهما أوصلا الأشكال الأساسية للإدراك الهزلي الساخر إلى أرقى درجاته، نستطيع أن نقول: إن لانغدون (Langdon) يحتلّ المرتبة 1، ولوريل (Laurel) وهاردي (Hardy) المرتبة 2، والإخوة ماركس المرتبة 3. إن لانغدون يمثّل فعلاً الصورة/ العاطفة الشديدة الصفاء التي لا تتفعّل في أية مادة أو أي وسط بحيث تدفع حاملها إلى نوم لا يقاوم. ولكن لوريل وهاردي يمثّلان الصورة/ الفعل، والصراع المستمر مع المادة والوسط والنساء والآخرين، وصراعها جميعها مع الآخر. لقد عرفا كيف يفكّكان الصراع، بكسرهما كل تزامن داخل المكان، ليُحلّا محلّه تعاقباً داخل الزمان؛ يسددان ضربة لهذا ثم ضربة لذاك بحيث لا ينتهي الصراع وتتضخم آثاره بفعل المزايدة، بدل أن يخور تعباً. يبقى أن لوريل هو رقم 1 في الثنائي، وأنه الممثل العاطفي

الذي يجنّ جنونه ويجرّ الكارثة العملية، ولكنه يتمتع بإلهام يمكّنه من تجاوز أشراك المادة والوسط، بينما يمثّل هاردي رقم 2، وهو رجل الفعل، ولكنه يفتقر إلى ملكات الحدس، فيستسلم للمادة الخام، بحيث يسقط في جميع أشراك الأفعال التي تحمّل مسؤوليتها ويسقط في جميع الكوارث التي سببّها لوريل من دون أن يقع هو ضحية لها. أما الإخوة ماركس فهم ثلاثة، ويعمل اثنان منهم معاً في أغلب الأحيانِ وهما هاربو (Harpo) وشيكو (Chico)، أما غروشو (Groucho) فيبرز من جهته ليتحالف مع الاثنين الآخرين. إنهم مجموع لا ينقسم ومؤلّف من 3، هاربو هو رقم 1، ويمثّل الانفعالات السماوية، ويمثّل أيضاً الغرائز الشيطانية والنهم والشبق والتدمير. شيكو الرقم 2، يأخذ على عاتقه الفعل والمبادرة والصراع مع الوسط واستراتيجية الجهد والمقاومة. وهاربو يخفي داخل مشمّعه المطري الفضفاض ما هبّ ودبّ من أشياء، كالقطع والمزق التي يمكن أن تستخدم في عمل ما، ولكنه لا يستخدمها إلا استخداماً عاطفياً أو تمائمياً، وشيكو هو الذي يستخدمها كوسائل لعمل مُنظّم. وغرشو رقم 3 هو رجل التأويلات والأفعال الرمزية والعلاقات التجريدية. يبقى أن كل واحد من هؤلاء الثلاثة ينتمي أيضاً إلى الثلاثية التي يشكلونها معاً. وبين هاربو وشيكو علاقة تقضي بأن يطلق شيكو كلمة لهاربو الذي يجب عليه أن يحضّر الغرض الملائم لها، وذلك في سلسلة من الأشياء التي لا تكف عن التحوير (ففي فيلم *Animal crackers* نجد سلسلة fish flash - flesh – flask – flush...)؟ وعلى العكس من ذلك، فإن هاربو يطرح على شيكو لغزَ لغةٍ إشارية، في سلسلة من الحركات الإيمائية التي ينبغي على شيكو أن يخمّنها دائماً ليستخلص منها **جملة**. ولكن غروشو يدفع فنّ التأويل إلى حدّه

الأقصى، لأنه أستاذ في فنّ المحاكمة العقلية والبراهين والأقيسة التي ستجد في اللامعنى تعبيراً خالصاً: "إما أن هذا الرجل قد مات وإما أن ساعتي قد توقفت". (قالها وهو يجس نبض هاربو، في فيلم **ذات يوم في السباق**). وفي كل هذه المعاني، تكمن عظمة الإخوة ماركس في أنهم أدخلوا الصورة الذهنية إلى الأهزولة الساخرة.

إن إدخال الصورة الذهنية إلى السينما، وجعلها تُنهي وتُكمل الصور الأخرى جميعها، كان أيضاً المهمة التي قام بها هيتشكوك. فكما قال روهمر وشابرول عن فيلم **كانت الجريمة شبه كاملة**: **"**ليست نهاية الفيلم بأكملها سوى عرض محاكمة عقلية، ولكنها لا تضعف الانتباه**"**[3]. لا يحدث هذا في النهاية فقط، بل منذ البداية: بلقطة استرجاعية كاذبة ومشهورة، يبدأ فيلم **الذريعة الكبرى** بتأويل يتبدّى كذكرى حديثة العهد أو حتى كإدراك. لدى هيتشكوك، تكون الأفعال والعواطف والإدراكات بمثابة تأويل، من بداية الفيلم وحتى نهايته[4]. ففيلم **الحبل** مصوّر بلقطة واحدة، ولا سيّما أن الصور ليست سوى تعرجات لمحاكمة عقلية واحدة. والسبب في ذلك بسيط: ففي أفلام هيتشكوك، عندما يطرح فعل ما (أكان في الحاضر أم في المستقبل أم في الماضي)، يُحاط فعلاً بمجموعة من العلاقات تنوِّع في موضوعه وطبيعته وهدفه... إلخ. المهم ليس فاعل الفعل، أو ما يسميه هيتشكوك بازدراء من فعل هذا؟ (who-

---

(3) لا يرجع بيرس بصراحة إلى هذين النوعين من العلاقات اللذين يرجع تمايزهما إلى هيوم (Hume). ولكن نظريته حول «المؤوِّل» وتمييزه بين «المؤوِّل النشط» و«المؤوِّل النهائي» تتقاطع مع هذين النوعين من العلاقات.

(4) انظر: Jean Narboni, "Visages d'Hitchcock," in: *Alfred Hitchcock,* Cahiers du Cinéma (Paris: Editions de L'étoile, 1980).

(dunit، ولكنه ليس الفعل بالذات: إنه مجموع الروابط التي تربط الفعل وفاعله. ومن هنا يأتي المعنى الخاص للكادر: الرسوم المسبقة لضبط الكادر، والإلغاء الصريح لما هو خارج الكادر، تفسّر من خلال إحالة هيتشكوك الدائمة لا إلى فنّ الرسم أو المسرح، بل إلى فنّ التسجيف (tapisserie)، أي الحياكة والنسج. الكادر هو كالدعائم التي تحمل سلسلة الروابط، في حين أن الفعل يشكل الحبكة المتحركة التي تمرّ من فوق ومن تحت فقط. وندرك حينئذٍ أن هيتشكوك يعمل عادة من خلال لقطات قصيرة يعادل عددها عدد الكادرات، وكل لقطة تكشف علاقة ما أو تنويعاً في علاقة. ولكن اللقطة الوحيدة نظرياً في فيلم **الحبْل** ليست البتة استثناء لهذه القاعدة: إن اللقطة الوحيدة عند هيتشكوك، لاختلافها الكبير عن اللقطة المتتالية عند أورسون ويلز أو كارل دريير الذي أخضع الكادر بطريقتين للكل؛ فاللقطة الوحيدة عند هيتشكوك تُخضع كل شيء (تخضع الروابط) للكادر، مكتفية بالفتح طولياً، بشرط المحافظة على الإغلاق عرضانياً، وهذا يشبه تماماً تصنيع سجادة طويلة جداً. المهم على أية حال، هو أن يتأخّر الفعل والإدراك والعاطفة داخل نسيج العلاقات. وسلسلة العلاقات هذه هي التي تؤلّف الصورة الذهنية، خلافاً لحبكة الأفعال والإدراكات والعواطف.

سيضفي هيتشكوك على الفيلم البوليسي أو على فيلم التجسّس، عمليةً لافتة بخاصة، من نوع "قَتَلَ" و"سَرَقَ". ولأنها تنضوي تحت مجموعة من العلاقات التي يجهلها الشخوص (ولكن المشاهد يعرفها واكتشفها من قبل)، فلها شكل صراع يسيطر على الفعل برمته: صارت شيئاً آخر، لأن العلامة تشكل الثالوثية التي ترفع الفعل إلى حالة الصورة الذهنية. لا يكفي إذاً تحديد ترسيمة هيتشكوك بالقول إن أحد الأبرياء

متهم بجريمة لم يرتكبها، لن يكون ذلك سوى خطأ في القراءة، وسوى تماهٍ مزيّف مع "الطرف الثاني"، وهذا ما نسميه بمؤشر التباس. على العكس من ذلك، لقد حلّل روهمر وشابرول على نحو صائب ترسيمة هيتشكوك: فالمجرم نفّذ دائماً جريمته نيابة عن آخر، المجرم الحقيقي نفّذ جريمته لصالح البريء والذي شاء أم أبى لم يعد بريئاً. باختصار، لا يمكن فصل الجريمة عن العملية التي بها "قايض" المجرم جريمته، كما نشاهد ذلك في فيلم **مجهول قطار الشمال السريع** أو أن المجرم قد "أعطى" و"ردّ" جريمته للبريء، كما نشاهد ذلك في فيلم **قانون الصمت**. عند هيتشكوك، لا تُرتكب جريمة، بل تُردّ أو تُعطَى أو يقايَض عليها. يبدو لنا أن هذه هي النقطة الأهم في كتاب روهمر وشابرول. فعلاقة (المقايضة أو الهبة أو السرد) لا تكتفي بالإحاطة بالفعل، إنها تخترقه مسبقاً من كل جانب، وتحوّله إلى فعل رمزي بالضرورة. لا يوجد هنا الفاعل والفعل، والقاتل والضحية فقط، يوجد شخص ثالث، وهو ثالث ليس عرَضاً أو ظاهرياً كما يكون البريء المتهم فحسب، بل هناك شخص ثالث أساسي تشكّله العلاقة هي بالذات، أي علاقة القاتل بالضحية أو العملية التي تتم من الشخص الثالث الظاهري. وهذا التثليث المستمر يستحوذ أيضاً على الأشياء والإدراكات والعواطف. فكل صورة تكون في كادرها، ومن خلال كادرها، ويجب أن تكون عرضاً لعلاقة ذهنية. يستطيع الشخوص أن يتصرّفوا ويدركوا ويشعروا، ولكنهم لا يقدرون أن يشوا بأي شيء حول العلاقات التي تحدّدهم. ما يشي بهم هو حركات الكاميرا وحركاتهم أمام الكاميرا. ومن هنا نشأ الاختلاف بين هيتشكوك وبين "استوديو الممثلين"؛ فهو كان يطلب من الممثل أن يكون في غاية البساطة أو أن يكون حيادياً على الأقل، لأن الكاميرا

ستتولى بالباقي. وهذا الباقي هو الأهم أو هو العلاقة الذهنية. الكاميرا لا الحوار هي التي تشرح لماذا البطل في فيلم **نافذة على الباحة** كُسرت ساقه (صور لسيارات سباق في غرفته، آلة تصوير ضوئي مكسورة). في فيلم **تخريب** الكاميرا هي التي تجعل المرأة والرجل والسكين لا يتعاقبون كل اثنين معاً، بل يكونون في صلة حقيقية (صلة تثليث) تجعل المرأة تعزو جريمتها للرجل[5]. لا يوجد عند هيتشكوك إطلاقاً مثنى أو ازدواج: حتى في فيلم **شبهة شك**، فإن الشخصين المسميين شارلي، العم وابنة أخته، أي القاتل والفتاة الشابة، يأخذان كدليل ظرفَ العالم نفسَه الذي يبرّر جرائم العمّ ولا يستطيع تبرير جريمة الفتاة أو تبرئتها[6]. وفي تاريخ السينما، يبدو هيتشكوك كسينمائي لم يعد يتصوّر صنع فيلم وفقاً لحدين اثنين: المخرج والفيلم المراد صنعه، وإنما وفقاً لثلاثة حدود: المخرج والفيلم والجمهور الذي يجب أن يدخل إلى الفيلم (ذلك هو المعنى المعلن لعنصر التشويق، لأن المشاهد هو أول من "يعرف" بالروابط)[7].

---

(5) حول هذين المثالين، انظر: François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock* (Paris: Laffont, 1966), p. 165 et 79-82.

ويقول في ص 15: «هيتشكوك هو السينمائي الوحيد القادر على التصوير السينمائي وعلى جعلنا ندرك أفكار شخص أو عدة شخوص من دون اللجوء إلى الحوار».

(6) في هذا الصدد يكمّل روهمر وشابرول تروفو (ص 76-78) اللذان ركزا على أهمية الرقم 2 فقط في فيلم **شبهة شك** (*L'ombre d'un doute*)، وأظهرا أن ثمة علاقة تبادل، حتى هنا.

(7) يقول تروفو في ص 14: «يقوم فن خلق عنصر التشويق على جعل الجمهور في قلب الحدث وعلى إشراكه في الفيلم. في مجال المشهدية، لم تعد صناعة الفيلم لعبة يؤديها لاعبان (المخرج + فيلمه) بل ثلاثة لاعبين (المخرج + فيلمه + الجمهور)». وألح جان دوشيه إلحاحاً شديداً على إشراك المشاهد هذا في الفيلم ألفرد هيتشكوك (*Alfred Hitchcock*). وغالباً ما وجد دوشيه بنية ثلاثية في مضمون أفلام هيتشكوك (ص 49): ففي فيلم **الموت المتعقب** (*La mort aux trousses*) مثلاً ثمة 1 و2 و3، ففي ظروف =

من بين العديد من المعلقين الممتازين (علماً بأنه لم يحظ أي مخرج سينمائي بهذا الكمّ الهائل من التعليقات)، لا مجال للاختيار بين الذين رأوا في هيتشكوك مفكراً عميقاً أو رأوا فيه مسلياً كبيراً فقط. ولكن ليس من الضروري أن نجعل من هيتشكوك فيلسوفاً ميتافيزيقياً وأفلاطونياً وكاثوليكياً، كما ارتأى روهمر وشابرول، أو عالماً نفسياً بسبر الأعماق، كما رأى دوشيه. إن لهيتشكوك بالأحرى تصوراً مؤكداً عن الروابط، تصوراً نظرياً وعملياً. ليس لويس كارول (Lewis Carroll) وحده، بل الفكر الإنجليزي كله، أثبت أن نظرية الروابط هي العمود الفقري للمنطق، وأنها تستطيع أن تكون في الوقت نفسه الأكثر عمقاً وإمتاعاً. إذا وجدت عند هيتشكوك مواضيع مسيحية – بدءاً من الخطيئة الأصلية – فلأن هذه المواضيع قد طرحت منذ البداية مسألة العلاقة، كما يعرف ذلك جيداً علماء المنطق الإنجليز. إن الروابط والصورة الذهنية كانت نقطة الانطلاق عند هيتشكوك، وسمّاها "مسلّمة"؛ وبدءاً من هذه المسلّمة يتطور الفيلم بضرورة رياضية أو مطلقة، على الرغم من تقلقلات الحبكة والفعل. وعليه، إذا انطلقنا من الروابط، ماذا نقول عن تجلياتها الخارجية؟ قد يحدث أن يتلاشى الرابط، ويزول فجأة، من دون أن يتغيّر الشخوص، بل يتركهم في الفراغ: إذا كانت كوميديا **السيد والسيدة سميث** تنتمي إلى أفلام هيتشكوك، فلأن الزوجين بالتحديد عرفا فجأة أن زواجهما لم يكن شرعياً وأنهما لم يقترنا [نظامياً]. على العكس من ذلك، قد يحدث أن ينمو الرابط ويشتدّ، تبعاً للحدود المرتقبة

= كهذه يكون الأول هو رقم 1 (رئيس مكتب التحقيقات الفيدرالي)، والثاني هو رقم 2 (الزوجان)، والثالث هو 3 (الجواسيس الثلاثة). وهذا يتطابق مع الثالوثية التي نادى بها بيرس.

والأمور الأخرى التي تنضاف إليه فتجزّئه أو تسيّره في اتجاهات جديدة (كما في فيلم **ولكن من الذي قتل هاري؟**). ويحدث أخيراً أن يمرّ الرابط بتبدّلات، بحسب المتغيّرات التي طرأت عليه وأدّت إلى تغييرات عند أحد الشخوص أو عند العديد منهم: بهذا المعنى ليست شخصيات هيتشكوك من طبقة المثقفين، ولكنها تمتلك نزعات يمكن أن نقول عنها إنها نزعات عقلية، أكثر مما هي انفعالات، على اعتبار أنها تنخرط في لعبة تتغيّر بحسب أدوات الربط المستعملة: لأن... مع أن... بما أن... إذا... حتى ولو... (كما في أفلام **العميل السري** و*Notorious* و**شكوك**). ما يتبدّى في هذه الحالات جميعها هو أن الرابط يخلق لدى الشخوص وفي الأدوار والأفعال خلخلةً لافتة. ويظهر نموذج هذه الخلخلة لدى الجاني والبريء. ولكن الحياة المستقلة للرابط ستدفعه نحو نوع من التوازن، حتى وإن كان توازناً رثّاً ومحبطاً وفظيعاً: ويتحقّق بين الجاني والبريء، عندما يعاد لكل شخص دوره، ويحاسب كل واحد على أعماله، بشرط أن يكون هناك حدّ قد يقضم الكلّ أو يزيله حتى[8]. هكذا الوجه اللامبالي للزوجة التي أصبحت مجنونة في فيلم **الجاني المزيف**. وهنا يكون هيتشكوك مخرجاً مأساوياً: فاللقطة عنده، كما دائماً في السينما، لها وجهان، أحدهما ينظر إلى الشخوص والأشياء والحركات، والثاني ينظر إلى كلٍّ يتغيّر مع سير الفيلم. ولكن الكلّ الذي يتغيّر عند هيتشكوك هو تطوّر العلاقات التي تنطلق من فقدان التوازن الذي تزرعه عند الشخوص، وتصل إلى التوازن الرهيب الذي تكتسبه هي.

(8) لذا نجد تعليقات حول «خلخلة كبرى في الصورة» عند هيتشكوك (بازان) وحول «توازن غريب» كحدّ، «ويُظهر عيباً بنيوياً» في الطبيعة البشرية. Rohmer et Chabrol, *Hitchcock*, p. 117.

لقد أدخل هيتشكوك الصورة الذهنية إلى السينما. وهذا يعني أنه جعل من الرابط موضوعاً للصورة لا ينضاف إلى الصور/ الإدراك فقط، وإلى الفعل والعاطفة، بل يؤطّرها ويحوّلها. مع هيتشكوك يظهر نوع جديد من "الأشكال"، وهي أشكال فكرية. وفعلاً تفرض الصورة الذهنية هي نفسُها علامات خاصة لا تختلط مع علامات الصورة/ الفعل. غالباً ما يلاحظ النقّاد أن التحرّي السري لم يكن له إلا دور متواضع وثانوي (إلا إذا دخل تماماً في الرابط، كما في فيلم **الابتزاز**)؛ ولاحظوا أن المؤشرات لها أهمية زهيدة. في المقابل، خلق هيتشكوك علامات مبتكرة، بحسب نوعي الروابط، أكانا طبيعيين أو تجريديين. ففي الرابط الطبيعي، يحيل حدّ إلى حدود أخرى في سلسلة اعتيادية، فيفسَّر كل حدّ بالحدود الأخرى: إنها **سمات**؛ ولكن يمكن دائماً لأحد هذه الحدود أن يفلت من الشبكة، ويظهر في شروط تنتزعه من سلسلته أو تضعه في تناقض معها، وفي هذه الحالة نتكلم عن **طمس السمة**. إذاً من الأهمية بمكان أن تكون الحدود عادية تماماً، كي يتمكّن أحدها في البداية من الانفصال عن السلسلة: إذ يجب أن تكون الطيور – كما قال هيتشكوك عن فيلمه **الطيور** – طيوراً عادية. وبعض السمات المطموسة عند هيتشكوك مشهورة، كالطاحون في فيلم **المراسل 17** وفيه يخفق الجناحان بحركة معاكسة للريح، أو طائرة رش المبيدات في فيلم **الموت المتعقب** التي تحلّق فوق حقلٍ بور لا يحتاج إلى رشّ. وكذلك الأمر بالنسبة لكأس الحليب الذي يدفع لمعانه إلى الشبهة في فيلم **شكوك**، أو المفتاح الذي لا يتلاءم مع القفل في فيلم **كانت الجريمة شبه كاملة**. وأحياناً تتشكّل السمة المطموسة ببطء شديد، كما في فيلم **الابتزاز** وفيه نتساءل عما إذا كان مشتري السيجار قد سقط طبيعياً في دوامة الزبون/

الخيار/ التحضيرات/ التشغيل، أو عما إذا كان رئيس المغنين يستعمل السيجار وطقوسه ليستفزّ الزوجين الشابين. وثانياً من جهة أخرى، ووفقاً للرابط المجرّد، نطلق كلمة "**رمز**" لا على تجريد، وإنما على شيء ملموس يحمل روابط شتى، أو يحمل تنويعات على الرابط نفسه أو على شخصية مع غيرها أو مع ذاتها(9). فللسوار رمز معيّن منذ فيلم **الخاتم**، كذلك الأمر لقيود المساجين في فيلم **تسع وثلاثون درجة** أو لمحبس الزواج في فيلم **نافذة على الباحة**. السمات المطموسة والرموز قد تتقارب، ولا سيّما في فيلم *Notorious*: فالزجاجة تفعل فعلها في أحد الجواسيس بحيث تقفز من سلسلته الطبيعية "خمر/ قبو خمور/ عشاء"؛ ومفتاح قبو الخمور الذي تقبض عليه البطلة بإحكام يحمل مجمل الروابط التي تعيشها مع زوجها الذي سرقت المفتاح منه، والتي تعيشها مع عشيقها الذي ستعطيه المفتاح وتكلفه باكتشاف ما يوجد في قبو الخمور. ونرى أن نفس الشيء، كالمفتاح مثلاً، يمكن بحسب الصور التي تُلتقَط له أن يستخدم كرمز (كما في فيلم *Notorious*) أو كسِمة مطموسة (كما في فيلم **كانت الجريمة شبه كاملة**). في فيلم **الطيور**، النورس الأول الذي نَقَرَ البطلة يمثّل سِمة مطموسة لأنه يخرج بعنف من السلسلة المعتادة التي تربطه بفصيلته وبالإنسان والطبيعة. ولكن آلاف الطيور، على شتّى أنواعها، والمصوّرة وهي تستعد وتهاجم وتهادن هي رمز: فليست تجريدات أو استعارات، إنها طيور حقيقية مئة

(9) السِّمة القائمة والمطموسة لا تظهر في تصنيف العلامات الذي قدّمه بيرس. وفي المقابل، يظهر الرمز، ولكن بمعنى يختلف جداً عن ذاك الذي نقترحه: في نظر بيرس، هو علامة تحيل إلى موضوعه، وفقاً لقانون يكون إما ترابطياً وإما اعتيادياً وإما اصطلاحياً (فتكون السمة إذن حالة لرمزٍ ما فقط).

بالمئة، ولكنها تعرض الصورة المعكوسة للعلاقات القائمة بين البشر والطبيعة، والصورة التطبيعية للعلاقات القائمة بين البشر. وتستطيع السمات المطموسة والرموز أن تشبه المؤشرات بشكل سطحي: ولكنها تختلف كلياً عنها وتشكّل العلامتين الكبريين للصورة الذهنية. السمات المطموسة تمثّل صدمات في الروابط الطبيعية (سلسلة) وتمثّل الرموز عقداً في الروابط المجردة (مجموع).

بعد أن اكتشف هيتشكوك الصورة الذهنية، أو الصورة – العلاقة استخدمها ليقفل بها مجمل الصور/ الأفعال وأيضاً الصور/ الإدراك والعاطفة. ومن هنا نشأ مفهومه للكادر. ولا تؤطّر الصورة الذهنية الصور الأخرى فقط، ولكنها تحوّلها باختراقها لها. من ذلك نستخلص أن هيتشكوك يكمل ويتم السينما برمتها دافعاً الصورة/ الحركة إلى مداها الأقصى. وبإدخاله المُشاهد في الفيلم، وبإدخاله الفيلم في الصورة، فإنه أوصل السينما إلى كمالها. بيد أن بعض أجمل أفلام هيتشكوك تدفع إلى استشعار مسألة مهمة. إن فيلم **الدوخة** يبث فينا دوخة حقيقية؛ صحيح أن ما يثير الدوار يتم في أعماق البطلة، في الرابط الذي يصل ذاتها بذاتها والذي يشهد جميع علاقاتها مع الآخرين (مع المرأة الميتة والزوج والمفتش). ولكننا لا نستطيع أن ننسى الدوار الآخر العادي جداً، وهو دوار المفتش العاجز عن صعود درج جرسية الكنيسة والذي يعيش حالة من التأمل تنتشر في الفيلم كله، وهذا نادر عند هيتشكوك. في فيلم **مكيدة عائلية** نرى أن اكتشاف الروابط يحيل – حتى لإثارة الضحك – إلى وظيفة التبصير. وبصورة أكثر مباشرة، يصل بطل **نافذة على الباحة** إلى الصورة الذهنية، لا لأنه مصوّر ضوئي فقط، بل لأنه في حالة من

العجز الحركي : إنه نوعاً ما مختزَل إلى حالة بصرية خالصة. إذا صحّ أن أحد تجديدات هيتشكوك تمثُل في إقحام المُشاهِد في الفيلم، ألم يكن ضرورياً وبديهياً نوعاً ما أن يستوعب المشاهدون الشخوص أنفسهم؟ ولكن يبدو أن ثمة نتيجة لا مناص من ظهورها: إن الصورة الذهنية لن تكون إتماماً للصورة/ الفعل وللصور الأخرى، بل بالأحرى إعادة نظر لطبيعتها ولوضعها. وأكثر من ذلك، ستتعرّض الصورة/ الحركة كلها لإعادة النظر من خلال قطع الصلات الحسيّة الحركيّة في هذه الشخصية أو تلك. ما رام أن يتجنّبه هيتشكوك هو أزمة الصورة التقليدية في السينما، التي حدثت مع ذلك بعد هيتشكوك، وحدثت جزئياً بواسطة تجديداته.

(2

لكن أتستطيع أزمة الصورة الفعل أن تبدو جديدة؟ أليست تلك هي الحالة الدائمة في السينما؟ لطالما ارتبطت قيمة أفلام الحركة بوقائع من خارج الفعل أو بأوقات ميتة من خارج الأفعال، وبمجموعة من الأفعال الخارقة أو الزهيدة التي لم يكن من الممكن قطعها أثناء المونتاج من دون تعريض الفيلم للتشويه (ومن هنا تبرز السلطة الهائلة للمنتجين). ولطالما أوحت إمكانيات السينما وميلها إلى تغيير الأماكن، إلى السينمائيين بالرغبة في تقليص، أو حتى إلغاء، وحدة الفعل والدراما والحبكة والقصة، وطوّرت لديهم التوق الذي كان يهيمن على الأدب. من جهة، كانت بنية SAS موضع تساؤل: لم يكن هناك وضع شامل يستطيع أن يتكثّف في فعل حاسم، ولكن ما كان على الفعل أو الحبكة أن يظهرا كمكوِّن داخل مجموع مشتّت في كلية مفتوحة. كان جان ميتري على حق عندما أثبت أن لويس دولوك، هو الذي كتب سيناريو

فيلم **العيد الإسباني** الذي أخرجته جيرمين دولاك، كان يروم إغراق الدراما في "غبار من الوقائع" لا تكون أية واقعة منها أساسية أو ثانوية، بحيث لا نستطيع إعادة تشكيلها إلا بناءً على خط منكسر ومتقطع من بين سائر نقاط وخطوط مجموعة العيد(10). ومن جهة أخرى، تعرّضت البنية ASA لنقد مشابه: فكما لم توجد قصة مسبقة، لم يكن هناك فعل مُشكَّل مسبقاً يمكن تخمين نتائجه على وضع معيّن، ولم يكن بإمكان السينما أن تنقل أحداثاً ناجزة، ولكن كان عليها الوصول إلى الحدث الذي بدأ يتشكّل، إما بالتقاطع مع "حدث راهن"، وإما بإثارتِه أو إنتاجه. وهذا ما أظهره جان لويس كومولي بشكل لافت: مهما كانت عملية الإعداد متقنة لدى العديد من السينمائيين، لا تستطيع السينما أن تتجنّب "الانعطاف المباشر". هناك دائماً لحظة تواجه فيها السينما الطارىء أو المرتجل، وعدم اختزال الحاضر الحي إلى حاضر سردي؛ كذلك لا تستطيع الكاميرا أن تبدأ عملها من دون أن تخلق ارتجالاتها الخاصة، التي هي عقبات ووسائل ضرورية في آنٍ واحد(11). هاتان الفكرتان، أي الكلية المفتوحة والحدث الذي راح يتكوّن، تنتميان إلى البرغسونية العميقة للسينما بعامة.

(10) Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma,* II (Paris: Edition Universitaires, 1990), p. 397.

(11) Jean-Louis Comolli, «Le détour par le direct,» *Cahiers du Cinéma*, n° 209 et 211 (Février et Avril 1969),

إن مارسيل ليربييه هو من أفضل الذين تكلموا عن جانب الارتجال على صحن التصوير، وهو ارتجال رائع ولا مناص منه، وتكلم عن وجود جانب توثيقي في كل فيلم وعن الالتقاء ببعض الأمور الراهنة: «في فيلم **إلدورادو** استفدت فعلاً من التطواف الديني الذي لم أنظمه أنا، لأثري الدراما. لقد أطلقت الممثلين معي إلى هذا التطواف...»

انظر: Noël Burch, *Marcel L’Herbier* (Paris: Seghers, [s. d.]), p. 76.

لكن الأزمة التي هزّت أركان الصورة/ الفعل قد ارتبطت بأسباب كثيرة لم تظهر آثارها بوضوح إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وكانت بعضها أسباباً اجتماعية واقتصادية وسياسية وأخلاقية، وبعضها الآخر أسباباً تتعلّق بالفن والأدب والسينما بخاصة. بوسعنا أن نذكر من دون ترتيب معيّن: الحرب وعقابيلها، وترنح "الحلم الأميركي" في شتّى جوانبه، والوعي الجديد للأقليات، وصعود وتضخّم الصور في العالم الخارجي وفي رؤوس الناس، والتأثير الذي مارسته على السينما الطرق الجديدة في السرد التي جرّبها الأدب، وأزمة هوليود والأنواع السينمائية الجديدة... صحيح أن استمرت أفلام بصيغة SAS وASA، والنجاحات الاقتصادية الكبرى تمرّ من هنا، ولكن هذه الأفلام لم تعد تشكّل روح السينما. فروح السينما تقتضي مزيداً من الأفكار حتى لو بدأت هذه الأفكار بتفكيك منظومة الأفعال والإدراكات والعواطف التي كانت تتغذى بها السينما حتئذٍ. لم نعد نؤمن بأن وضعاً شاملاً يستطيع أن يخلق فعلاً قادراً على تعديل هذا الوضع. وأكثر من ذلك لا نؤمن بأن فعلاً يستطيع أن يُجبر وضعاً ما على الكشف عن نفسه، ولو جزئياً. لقد سقطت الأوهام الأكثر "صواباً". في البداية ما يُشتبه به في كل مكان هو التعاقب بين الموقف والفعل، ثم الفعل وردّة الفعل، ثم الإثارة والاستجابة. بوجيز العبارة هي الروابط الحسيّة الحركية التي كانت تصنع الصورة/ الفعل. إن الواقعية، على الرغم من كل عنفها، أو بالأحرى مع كل عنفها الذي يبقى عنفاً حسيّاً حركيّاً، لا تعبّر عن هذه الحالة الجديدة للأشياء التي تتبدّد فيها العلامات الجامعة وتتشوّش المؤشرات. نحتاج إلى علامات جديدة. ينشأ شكل جديد من الصور نحاول تحديد معالمه في السينما الأميركية بعد الحرب، وخارج هوليوود.

في المقام الأول، لم تعد الصورة تحيل إلى وضع شامل أو توليفي، بل إلى وضع تشتيتي. الشخوص متعددون، وتداخلاتهم ضعيفة، ويصبحون شخوصاً أساسيين أو يعودون شخوصاً ثانويين. ولكن هذا لا يعني أننا أمام سلسلة من الاسكتشات أو مجموعة من القصص، لأنهم ينخرطون كلهم في الواقع ذاته الذي يُشتتهم. لقد تقصّى المخرج روبرت ألتمان (Robert Altman) هذا الاتجاه في فيلم **زواج** وخصوصاً في فيلم **ناشفيل**، فاستخدم أشرطة صوتية متعدّدة وشاشة متعدّدة السطوح تتيح عدة عمليات إخراج متزامنة. المدينة والجمهور يفقدان طابعهما المشترك والإجماعي، على طريقة المخرج كينغ فيدور؛ فتكفُّ المدينة عن كونها شامخة ومنتصبة وبناطحات سحاب ولقطات علوية، لتصبح المدينة المستلقية والأفقية التي لها قامةُ رجل فقط، وفيها يتدبر كل إنسان أموره الخاصة، ويعمل لمصلحته.

في المقام الثاني، ما انكسر هو خط الكون أو وترُه الذي كان يطيل أمدَ الأحداث ويداخلها بين بعضها، أو الذي كان يضمن توصيل أجزاء المكان. الصيغة الصغرى ASA ليست أقل شُبهةً من الصيغة الكبرى SAS. ويكف الحذف الإيجازي عن أن يكون صيغة السرد وطريقة يُنتقَل فيها من فعل إلى وضع مكشوف جزئياً: ينتمي إلى الوضع بالذات، والواقع مثغور ومُشتّت. إن التسلسلات والترابطات والصلات هي ضعيفة عمداً. وتمسي الصدفة همزة الوصل الوحيدة، كما في فيلم *Quintet* لألتمان. فتارة يتباطأ الحدث ويضيع في الأوقات الميتة، وتارة يتسارع الحدث، ولكنه لا يخص من يصيبه (وحتى الموت...). ثمّة صِلات وثيقة بين وجوه الحدث هذه: وجه الجانب المُشتت، ووجه الجانب المباشر الذي راح يتحقّق، ووجه الجانب الذي لا يُملك. وقد استخدم جون كاسافيت

هذه الجوانب الثلاثة في فيلم **حفلة التافهين** وفيلم **نزهة المُحبَطين**. كأننا أمام أحداث نكرة لا تقوى على أن تتبع حقاً الذي أثارها أو تلقّاها، حتى ولو نالت منه مقتلاً: يقول سيدني لوميت إنها وقائع يكون فاعلها إنساناً ميتاً يسارع الى التملّص منها. في فيلم **سائق التاكسي** لمارتن سكورسيز (Martin Scorsese)، يتردّد السائق بين أن يقتل نفسه وبين ارتكاب اغتيال سياسي، ويستعيضُ عن هذا وذاك بمجزرة أخيرة، يندهش هو منها، كما لو أن إقدامه عليها لا يعنيه بأكثر مما يعنيه تقاعسه السابق. تستطيع راهنيةُ الصورة/ الفعل واحتمالية الصورة/ العاطفة أن تتبادلا الأدوار، ولا سيّما أنهما وقعتا في اللااكتراث نفسه.

في المقام الثالث، ما حلّ محلّ الفعل أو الوضع الحسّي الحركي هو النزهة والفُسحة والذهاب والإياب المستمران. لقد وجدتْ النزهةُ في أميركا الشروطَ الشكلية والمادية لتجدُّدها. لقد تمّت تلبيةً لضرورة داخلية أو خارجية ولحاجة إلى الهرب. ولكنها الآن تفقد جانبها التلقيني الذي كانت تتمتعُ به في الرحلة الألمانية (وأيضاً في أفلام فيم فِندرز) وحافظت عليه في الرحلة السعيدة (كما في فيلم *Easy Rider* لدنيس هوبر (Dennis Hopper) وبيتر فوندا (Peter Fonda)). وأصبحت نزهةً مدينية وتخلّصت من البُنية النشطة والعاطفية التي كانت تدعمها وتقودها وتدلّها على اتجاهات غامضة. كيف توجد استجابة سريعة أو بُنية حسية حركية بين السائق في فيلم **سائق التاكسي** وما يراه على الرصيف من طريق المرآة العاكسة؟ وعند سيدني لوميت، يحدث كل شيء من خلال مطاردات مستمرة جيئة وذهاباً على مستوى الأرض وفي حركات عشوائية يتصرف الشخوص مثل مسّاحات زجاج السيارة (كما في فيلمي **بعد ظهر قذر** و**سيربيكو**) تلك هي فعلاً النزهة الحديثة، التي تتم في

مكان نكرة أو في محطة فَرْز أو في مستودع تغيّرت وظيفته، أو في نسيج غير مميز في المدينة، خلافاً لفعل كان يتمُّ في أغلب الأحيان في أمكنة وأزمنة نوعية، بحسب التيار الواقعي القديم. كما قال كاسافيت: الهدف هو تفكيك المكان ليس بأقل من تفكيك القصة والحبكة والفعل[12].

في المقام الرابع، يتساءل المرء عما يُحفظ مجموعاً في هذا العالم من دون كليّة أو تساوق. الجواب بسيط: ما يصنع المجموعَ هو القوالب الجاهزة، وليس أي شيء آخر. قوالب جاهزة فقط، قوالب جاهزة في كل مكان... المشكلة طرحها الروائي الأميركي دوس باسوس والتقنيات الجديدة التي طبقها في الرواية، قبل أن تفكّر السينما فيها: أي الواقع المُشتّت والمثغور، ازدحام الشخوص مع ضعف في التداخل بينهم، إمكانية أن يصبحوا أساسيين وأن يعودوا ثانويين، الأحداث التي تواجههم والتي لا تخص أولئك الذين يكابدونها أو يثيرونها. ما يعزّز كل هذا هو وجود قوالب جاهزة شاعت في مرحلة ما، ووجود شعارات مسجّلة بالصوت والصورة، ويُطلق عليها دوس بادوس كلمةً مأخوذة من قاموس السينما "وقائع يومية" و"عين الكاميرا" (والوقائع هي أخبار مُتشابكة لأحداث سياسية أو اجتماعية، أو أحداث متفرّقة، ومقابلات وأغانٍ قصيرة؛ أما عين الكاميرا فهي المونولوغ الداخلي لشخص عادي لا يُعتبر من طاقم شخوص الرواية). إنها صور عائمة وقوالب جاهزة

(12) حول هذه النقاط جميعاً يجب أن نعود بانتظام إلى مجلة *Cinématographe*:
sur Altman, n° 45, Mars 1979 (article de Maraval) et n° 54, Janvier 1980 (Fieschi, Carcassone); sur Lumet, n° 74, janvier 1982 (Rinieri, Cèbe, Fieschi); sur Cassavetes, n° 38, Mai 1978 (Lara) et n° 77 avril 1982 (Sylvie Trosa, Prades); sur Scorsese, n° 45 (Cuel).

مُغْفلة تنتقل في أرجاء العالم الخارجي، ولكنها تخترق كلَّ فرد وتشكّل عالمه الداخلي، بحيث لا يمتلك بذاته إلا قوالب جاهزة نفسية بها يفكّر وبها يشعر ويفكّر في نفسه ويشعر بذاته، بما أنه هو أيضاً قالب بين قوالب جاهزة في العالم المحيط به[13]. إن القوالب الجاهزة الفيزيائية والبصرية والصوتية، والقوالب الجاهزة النفسية تتغذّى من بعضها. ولكي يتحمل الناس بعضهم بعضاً ويتحملوا أنفسهم والعالم، يجب أن يُعشش البؤس في أشكال الوعي، وأن يكون داخلهم كخارجهم. هذه الرؤية الرومانسية المتشائمة هي التي نجدها عند ألتمان وعند لوميت. في فيلم **ناشفيل** تتضاعف أماكن المدينة من طريق الصور التي توحي بها والصور الفوتوغرافية والتسجيلات والتلفزيون؛ وفي هذا الموّال المتكرّر يلتقي الشخوص أخيراً. وسلطة القالب الجاهز الصوتي هذا المُتمثّل بالأغنية القصيرة تتعزّز في فيلم **زوجان كاملان** لألتمان: وفيه أخذت النزهة معناها الثاني، أي أنها قصيدة مغنّاة ومصحوبة برقص. وفي فيلم **وداعاً أيها الباسل** للوميت، الذي يروي نزهة في المدينة لأربعة مثقفين يهود أتوا لدفن أحد أصدقائهم، يهيم أحدهم بين القبور وهو يقرأ للموتى أخبار الصحف الطازجة. وفي فيلم **سائق التاكسي**، ينظّم سكورسيز قائمة بجميع القوالب النمطية النفسية التي تعتمل في رأس السائق، وبينها قوالب نمطية سمعية بصرية للمدينة/ النيون التي تتعاقب

---

(13) لقد حلّل كلود إدموند مانيي (Claude-Edmonde Magny) هذه النقاط جميعها عند دوس باسوس: John Dos Passos, *L'âge du roman américain* (Paris: Edition du Seuil, [s. d.]), pp. 125-137,

لقد أثرت روايات دوس باسوس على الواقعية الإيطالية الجديدة؛ وبصورة معكوسة لاقت هذه الواقعية شيئاً من التأثير بـ «السينما/ العين» لفرتوف.

على امتداد الشوارع: وهو نفسه، بعد ارتكابه مجزرة، سيتحول إلى بطل وطني ليوم واحد ويرقى إلى حالةِ القالب الجاهز، من دون أن يكون معنيّاً بالحدث. أخيراً لم نعد حتى قادرين على التمييز بين ما هو فيزيائي ونفسي في القالب الجاهز الشامل الذي نشاهده في فيلم **ملك الكوميديا** والذي من فراغ واحد يمتصّ الشخوصَ المتبدّلين.

الفكرة القائلة بوجود بؤس وحيد، هو بؤس داخلي وخارجي، في العالم وفي الوعي، كانت الفكرة التي شاعت في الرومانسية الإنجليزية، بشكلها القاتم، ولا سيّما عند وليام بلايك (William Blake) وصموئيل تيلور كوليريدج (Samuel Taylor Coleridge): لن يطيق الناس ما لا يطاق إذا لم تَسْرِ "الأسباب" ذاتها التي فُرضت عليهم من الخارج وجعلتهم يقبلون بها في أعماقهم. يرى بلايك أن هناك **تنظيماً كاملاً للبؤس** تستطيع الثورةُ الأميركية أن تنقذنا منه[14]. ولكن أميركا على العكس أعادت طرحَ المسألة الرومانسية وخلعت عليها شكلاً أكثر راديكالية وأكثر إلحاحاً وأكثر تقنيةً أيضاً: أي سلطان القوالب الجاهزة، في الداخل كما في الخارج. كيف لا نصدّق بأن ثمة تنظيماً جباراً، وبأن هناك مؤامرة كبرى رهيبة وجدت السبيل لنشر القوالب الجاهزة من الخارج إلى الداخل ومن الداخل إلى الخارج؟ إن المؤامرة الإجرامية، شأنها شأن تنظيم السلطة، ستأخذ في العالم المُعاصر مظهراً جديداً ستسعى السينما إلى اتباعه وإظهاره. لم يعد هناك أي تنظيم، كما في الفيلم الأسود الذي قدّمته الواقعية الأميركية، قد يحيل إلى وسط كتمايُزٍ

(14) حول أهمية هذا الموضوع في الرومانسية الإنجليزية، انظر: Paul Rozenberg, *Le romantisme anglais* (Paris: Larousse, 1973).

وإلى أفعال يشار إليها بالبنان وبها يتكشف المجرمون (مع أن بعضهم استمرّ في إخراج أفلام من هذا النمط ولاقتْ نجاحاً كبيراً كما في فيلم **العرّاب**). كذلك زال المركز السحري الذي انطلقت منه عمليات تنويم مغناطيسي انتشرت في كل مكان، كما في أول فيلمين أخرجهما مابوز ولانغ. صحيح أنه لوحظ تطوّر عند لانغ في هذا الصدد: فلم يعد فيلم **وصية الدكتور مابوز** يشهد إنتاج أفعال سرية، بل يشهد بالأحرى احتكاراً في إعادة الإنتاج. واختلطت السلطة الخفيّة بتأثيراتها وحواملها ووسائل إعلامها وإذاعاتها وتلفزيوناتها وميكروفوناتها: ولم تعد تتصرّف إلا من خلال "الاستنساخ الآلي للصور والأصوات"[15]. والسِّمة الخامسة للصورة الجديدة، هي التي ستلهم السينما الأميركية ما بعد الحرب. لدى لوميت، تتمثّل المؤامرة بنظام التنصّت والمراقبة والبثّ، كما في فيلم **عصابة أندرسون**؛ أما فيلم *Network* فيُغرق المدينة بالبرامج التلفزيونية وأجهزة التنصّت التي لم تتوقّف عن إنتاجها، في حين أن فيلم **ملك نيويورك** سجّل كلَّ حيثيات المدينة على شريط مُمغنط. وفيلم **ناشفيل** لألتمان وضع يده على هذه العملية التي تُغرق المدينة بجميع القوالب الجاهزة التي تنتجها، وتغرق القوالب الجاهزة نفسها في الداخل والخارج، قوالب بصرية وصوتية وقوالب نفسية.

هذه هي السمات الخمس الظاهرة للصورة الجديدة: **الوضع المُشتّت، الروابط الضعيفة عمداً، الشكل/ النزهة، وعي القوالب الجاهزة، التنديدُ بالمؤامرة**. إنها أزمة الصورة/ الفعل وأزمة الحلم

(15) انظر: Pascal Kané, «Mabuse et le pouvoir,» *Cahiers du Cinéma*, n° 309 (Mars 1980).

الأميركي في آنٍ واحد. في كل مكان يعاد النظر في الترسيمة الحسية الحركية؛ وأصبح "ستوديو الممثلين" هدفاً لحملات النقد القاسية، في الوقت الذي تطوّر فيه وتعرّض لقطِيعات داخلية. ولكن كيف تستطيع السينما أن تُندّد بنظام القوالب الجاهزة في حين أنها تُساهم في صنعها ونشرها، على غِرار المجلات المصوّرة والتلفزيونات؟ لعلّ الظروف الخاصة التي في ظلها تنتج السينما وتعيد إنتاج القوالب الجاهزة تُمكّن بعض السينمائيين من التوصّل إلى تفكير نقدي لم يكن يتوفر لهم في مكان آخر. إن تنظيم السينما، على الرغم من أشكال المراقبة التي تثقل الوطأة عليه، يجعل المبدع يتصرّف – على الأقل لمدة محدودة – لـ "يرتكب" ما لا يمكن الرجوع عنه. ثمة فرصة لتخليص الصورة من جميع القوالب الجاهزة ولمناوأتها. ولكن بشرط أن يتم ذلك من خلال مشروع جمالي وسياسي قادر على تشكيل مبادرة إيجابية. وهنا يضيق مدى السينما الأميركية. فجميع السمات الجمالية وحتى السياسية التي يمكن أن تملكها تبقى نقدية جداً، ومع ذلك تبقى أقل "خطورة" إلا إذا مورست في مشروع إبداع إيجابي. عندئذٍ، إما أن يكون النقد قاصراً، ويفضح الاستخدام السيىء للأجهزة والمؤسسات، سعياً إلى إنقاذ ما تبقّى من الحلم الأميركي، كما عند لوميت؛ وإما أن يستطيلَ النقد، ولكنه يدور في الفراغ، ويمسي ناشزاً، كما عند ألتمان، ويكتفي بمحاكاة ساخرة للقالب الجاهز بدلاً من خلق صورة جديدة. كان الشاعر والروائي ديفيد هربرت لورانس (David Herbert Lawrence) يقول عن فن الرسم: إن الحنق من القوالب الجاهزة لا يجدي فتيلاً ما دام يكتفي بمحاكاتها؛ بعد أن تساء معاملة القالب الجاهز ويُبتر ويُخرَّب، لا يتأخر في الانبعاث

من رماده[16]. وفعلًا فإن مزِيّة السينما الأميركية تكمن في أنها وُلدت من دون تراث مسبق يخنقها، وترتدّ الآن ضده. ذلك أن السينما الصورة/ الفعل قد خلقت هي نفسها تراثاً ولم تعد قادرة في معظم الأحيان على أن تفلت منه إلا بصورة سلبية. والأنواع الكبرى في هذه السينما، كالفيلم النفسي الاجتماعي، والفيلم الأسود، والويسترين، والكوميديا الأميركية، انهارتْ ولكنها حافظتْ على كادرها الفارغ. ورأى مبدعون كبار أن طريق الهجرة انقلب، ولأسباب لا تتعلّق بالمكارثية(*) فقط. وفعلاً كانت أوروبا تتمتع بحرية أكبر، على هذا الصعيد؛ وأولاً في إيطاليا ظهرت الأزمة الكبرى للصورة/ الفعل. والتواريخ هي تقريباً كالتالي: نحو عام 1948 بالنسبة لإيطاليا؛ ونحو عام 1958 بالنسبة لفرنسا؛ ونحو عام 1968 بالنسبة لألمانيا.

(3

لماذا إيطاليا أولاً، قبل فرنسا وألمانيا؟ هناك ربما سبب جوهري، ولكنه من خارج السينما. بدفعٍ من الجنرال ديغول، كان لدى فرنسا في نهاية الحرب طموح تاريخي وسياسي بأن تكون في عِداد المنتصرين: فكان يجب إذن أن تظهر المقاومة، وحتى السرّية، كفصيل من جيش نظامي في غاية الانضباط؛ وكان على حياةِ الفرنسيين، وحتى المَشوبة

---

(16) David Herbert Lawrence, *Eros et les chiens*, traductions de l'anglais par Thérèse Lauriol (Paris: Bourgeois, 1969), pp. 253-257.

(*) نسبة إلى السيناتور الأميركي جوزيف ريموند مكارثي (Joseph Raymond McCarthy) (1908–1957) الذي اشتهر بحملاته العنيفة على الشيوعية والشيوعيين التي أصابت عدداً من السياسيين والمثقفين واليساريين إبّان الأربعينات والخمسينات (المترجم).

بالنزاعات والالتباسات، أن تظهر كمساهمة في النصر. وهذه الظروف لم تكن ملائمة لتجديد الصورة السينمائية التي بقيت في إطار الثورة/ الفعل التقليدية، وفي خدمة "حلم" فرنسي تحديداً. فلم تتمكن السينما في فرنسا من أن تقطع الصلة مع تراثها إلا بصورة متأخّرة وبتحوّل فكري وثقافي تمثّلَ في الموجة الجديدة. أما في إيطاليا فتغيّر الوضع تماماً: صحيح أنها لم تستطع أن تعدّ نفسها من المنتصرين؛ ولكنها، خلافاً لألمانيا، كانت تمتلك مؤسسة سينمائية أفلتت نسبياً من الفاشية، هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى تمكّنت من الاستناد إلى مقاومة وحياة شعبية تصدّتا للقمع، مع أنهما كانتا بعيدتين عن الأوهام. ولترسيخ ذلك، كان على السينما أن تجد نوعاً جديداً من "السردية" قادراً على فهم الجانب المُضمر وغير المنظم، كما لو كان يترتّب على السينما أن تنطلق ثانيةً من الصفر، وأن تعيد النظر في مكتسبات التقليد الأميركي جميعها. واستطاع الإيطاليون إذاً الحصول على وعي حدسي للصورة الجديدة التي بدأت تتكون. مما سبق، لا نقدّم أي تفسير لعبقرية روبيرتو روسيليني في أفلامه الأولى. نفسّر على الأقل ردة فعل بعض النقّاد الأميركيين الذين وجدوا في تلك الأفلام ادّعاءً مبالغاً فيه لبلد مهزوم، وكان ذلك ابتزازاً شنيعاً وطريقة في إشعار المنتصرين بالخزي والعار[17]. وهذا الوضع الخاص جداً لإيطاليا هو الذي مكّن من ظهور مشروع الواقعية الجديدة.

---

(17) انظر النص العنيف الذي كتبه: R. S. Warshow, reproduit dans *Le néo-réalisme italien, Etudes cinématographiques*, pp. 140-142,

ثمة ضغينة أصابت دائماً الواقعية الإيطالية الجديدة التي «تجرّأت» على ابتداع مفهوم آخر للسينما. ونحت الفضيحة التي أثارتها إنغريد برغمان (Ingrid Bergman) هذا المنحى: فبعد أن أصبحت الفتاة التي تبنّتها أميركا، لم تتخلَّ عن عائلتها لتنضم إلى روسيليني فقط، بل تركت سينما المنتصرين.

إن الواقعية الإيطالية الجديدة هي التي صاغت السمات الخمس الآنفة الذكر. في وضع ما بعد الحرب، اكتشف روسيليني واقعاً مَشتتاً ومثغوراً. ففي فيلم **روما مدينة مفتوحة**، ولكن على الأخص في فيلم *Païsa* ، ثمّة مجموعة من اللقاءات المجتزأة والمقطّعة تعيد النظر في الصيغة SAS الخاصة بالصورة/ الفعل. وكانت الأزمة الاقتصادية التي أعقبت الحرب خصوصاً هي التي ألهمت فيتوريو دو سيكا (Vittorio de Sica) ودفعته إلى كسر الصيغة ASA: لم يعد ثمة شعاع موجّه أو خطّ كون يمدّد ويربط الأحداث في فيلم **سارق الدراجة**؛ ويستطيع المطر دائماً أن يقطع أو يحرّف السعي غير المخطّط له في نزهة يقوم بها الرجل والطفل. ويُمسي المطر الإيطالي علامة تدل على الزمن الميت والقطيعة الممكنة. وأيضاً تحمل سرقة الدراجة أو الأحداث التافهة في فيلم *Umberto D* أهمية حيوية لدى شخوص الفيلم. ومع ذلك، فإن فيلم **شبان فيتلوني** (*Les Vitelloni*) لفريدريكو فلّيني لا يعرض الأحداث التافهة فقط بل أيضاً التراكبات الحائرة لهؤلاء الشبان وعدم انتمائهم إلى أولئك الذين يعانون منها، والتي تدخل في خانة النزهة. في المدينة المهدمة التي يعاد بناؤها، تُكثر الواقعية الجديدة عددَ الأمكنة النكرة، أو السرطان المديني أو النسيج الذي لا طابع له أو الأراضي غير المؤهلة، التي تتعارض مع الأمكنة المحددة في الواقعية القديمة[18]. وما يصعد في الأفق، وما يرتسم في هذا العالم، وما سيفرض نفسه في فترة ثالثة، ليس الواقع الفج، وإنما بديله وسلطة القوالب الجاهزة، في

(18) انظر عددي مجلة *Cinématographe* حول الواقعية الجديدة، 42 و43، كانون الأول/ ديسمبر 1978 وكانون الثاني/ يناير 1979، ولا سيّما مقالات سيلفي تروزا وميشال ديفيلير.

داخل الناس وخارجهم، في رؤوسهم وقلوبهم، كما في المكان برمّته. ألم يتمثّل هذا في القوالب الجاهزة المُمكنة للقاء بين أميركا وإيطاليا كما اقترحه فيلم *Païsa*؟ وفي فيلم **رحلة في إيطاليا** يستعرض روسيليني لائحة القوالب الجاهزة الشائعة في العقلية الإيطالية الصِّرفة، كما تراها الطبقة البرجوازية التي تتنزه، إذ تشاهد البركان وتماثيل المتاحف ومعبد المسيحيين... وفي فيلم *Général della Rovere* يشدّ القالب الجاهز لاختراع بطل ما. وبشكل خاص جداً، إن فلّيني هو الذي وضع أفلامه تحت شعار الاختراع والتحرّي وتفاقم القوالب الجاهزة الخارجية والداخلية: الرواية المصوّرة في فيلم **الشيخ الأبيض**، والصورة/ التحقيق في فيلم **وكالة توليد**، علب الليل، موسيقى المنوعات والرقص، ألعاب السيرك، ثم جميع النغمات المكرورة التي تعزّي أو تدفع إلى اليأس. هل وجب تحديد المؤامرة الكبرى التي دبّرت هذا البؤس، والذي بسببه استحقّت إيطاليا اسماً جاهزاً هو المافيا؟ لقد رسم فرانشيسكو روسي (Francesco Rosi) صورة رجل العصابة في فيلم *Salvatore Giuliano*، مقطّعاً القصة وفقاً للأدوار المُفبركة سلفاً التي فرضتها عليه سلطة زئبقية لم تُعرف إلا بآثارها.

امتلكت الواقعية الجديدة تصوّراً تقنياً عالياً للصعوبات التي لاقتها وللوسائل التي استحدثتها؛ بقدر ما امتلكت وعياً حدسياً مؤكداً عن الصورة الجديدة التي بدأت بالتشكل. إن الموجة الفرنسية الجديدة، ومن خلال وعي ثقافي وفكري بالأحرى، جيّرت لصالحها هذا التحوّل. وهنا تحرّر الشكل/ النزهة من الحيثيات الزمكانية التي بقيت لديه من الواقعية الاجتماعية القديمة، وراح يأخذ قيمته بذاته أو كتعبير عن مجتمع جديد وحاضر جديد بحت: التنقّل بين باريس والأقاليم الأخرى عند شابرول

(كما في فيلمي **سيرج الجميل** و**أولاد العم**)؛ جولات التيه التي أصبحت تحليلية، وأدوات تحليل النفس، عند روهمر (كما في سلسلة **حكايات أخلاقية**) وعند فرانسوا تروفو (François Truffaut) (ثلاثية **الحب في العشرين** و**القُبل المسروقة** و**بيت الزوجية**)؛ التحقيق/ النزهة عند ريفيت (فيلم **باريس نمتلكها**)؛ النزهات/ الهروب عند تروفو (فيلم **أطلقْ النار على عازف البيانو**) وخصوصاً عند غودار (في فيلمي **الرمق الأخير** و**بييرو المجنون**). وهنا وُلد جيل من الشخوص الساحرين والمؤثّرين والمعنيين بالكاد بالأحداث التي تجري لهم، بما في ذلك الخيانة والموت. إنهم يخضعون لأحداث غامضة ضعيفة الترابط ضعف الحيّز النكرة الذي يجوبونه، أو إنهم هم الذين صنعوا هذه الأحداث. وردّاً على عنوان فيلم ريفيت نسمع عبارة مغنّاة لشارل بيغي "باريس لا يمتلكها أحد". وفي فيلم **الحب المجنون** لريفيت، تُخلي التصرفات مكانها لوضعيات المصحّات العقلية ولأعمال متفجّرة تكسر أفعال الشخوص وتقطع تسلسل الحوارية التي يكررونها. ما يميل إلى الزوال في هذا النوع الجديد من الصور هي الروابط الحسية الحركية وكل استمرارية حسية حركية كانت تؤلّف جوهر الصورة/ الفعل. لا أتكلم فقط عن المشهد الشهير في فيلم **بييرو المجنون** الذي وردت فيه هذه العبارة: "لا أعلم ماذا أفعل"، والذي غدت فيه النزهة، من دون أن ندري، قصيدةً مغنّاة ومصحوبة بالرقص؛ بل أتكلّم أيضاً عن صعود الاضطرابات الحسية والحركية التي نكاد لا نتبيّنها، وعن حركات خرقاء، وعن تطلّعات خائبة، وعن تباطؤ الزمن وفساد المبادرات (كما في أفلام **الدرك** لغودار، و**أطلق**

النار على عازف البيانو لتروفو، و**باريس نمتلكها** لريفيت)[19]. لقد غدا التزييف علامة على ظهور واقعية جديدة، خلافاً للتصرّف الحقيقي في الواقعية القديمة. ثمة صراعات خرقاء ولكمات وإطلاق نيران مصوّبة بشكل سيىء، وارتباكات في الأفعال والأقوال، حلّت محلّ المبارزات الأنيقة في الواقعية الأميركية. وأجرى جان أوستاش (Jean Eustache) كلاماً على لسان الشخصية الرئيسية في فيلم **ماما والمومس** يقول: "كلّما بدوْنا مزيّفين هكذا، كلما ذهبنا بعيداً، المزيّف هو العالم الآخر".

تحت ضغط التزييف هذا، تصبح الصور جميعها قوالب جاهزة، إما لأنه يتبدّى خرقُها، وإما لأنه يُندَّد بكمالها الظاهري. إن الحركات الخرقاء **للدرك** تضارعها مجموعة من البطاقات البريدية التي أتوا بها من الحرب. القوالب الجاهزة الخارجية والبصرية والصوتية تضارعها قوالب جاهزة داخلية أو نفسية. وربما في آفاق السينما الألمانية الجديدة سيعرف هذا العنصر تطوّره الأوسع: لقد ابتكر دانيال شميد تباطؤاً يمكّن من انشطار الشخوص، كما لو كانوا بمحاذاة ما يقولون وما يفعلون، وكما لو اختاروا من بين القوالب الجاهزة قالباً سيجسدونه من الداخل، في استبدال دائم للداخل والخارج (نجد ذلك في فيلم *La Paloma* وخصوصاً في فيلم **ظل الملائكة**، وفيه "يستطيع اليهودي أن يكون فاشيّاً، وتمسي المومسُ القوادَ..."، في لعبة ورق تجعل كل لاعب ورقةَ لعب هو نفسه، ولكنها

---

(19) Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du Cinéma (Paris: Gallimard, [1981]), p. 58,

وآلان روب غرييه (Alain Robbe-Grillet) هو الذي أكد أهمية التفاصيل «المزيفة» ورأى فيها إشارة تدل على الواقع لا على الواقعية، أو تدل على الحقيقة لا على تيار الحقائقية: Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris: Edition de Minuit, [s. d.]), p. 140.

ورقة يلعبها لاعب آخر)[20]. إذا كان الأمر كذلك، كيف لا نصدّق وجود مؤامرة دولية منتشرة، ووجود مشروع استعباد مُعمّم يمتدّ في كل أرجاء المكان النكرة ويزرع الموت في كل مكان؟ عند غودار، تؤكد أفلام **الجندي الصغير** و**بييرو المجنون** و**صُنع في الولايات المتحدة الأميركية** و**عطلة نهاية الأسبوع** مع عصابة المقاومة النهائية، تؤكد بصورة متفاوتة وجودَ مؤامرة معقدة. وريفيت بدءاً من فيلمه **باريس نمتلكها** ومروراً بفيلم **جسر الشمال** ووصولاً إلى فيلم **الراهبة** لا يكف عن التكلّم عن المؤامرة الدولية التي توزّع الأدوار والأوضاع على غِرار لعبة الإوزة الشريرة.

لكن إذا كان كل شيء قوالب جاهزة ومؤامرة يتم تبادلها ونشرها، يبدو أن ليس ثمة من مخرج إلا من طريق سينما السخرية والأخطاء التي تحصل بسبب سوء التفاهم والاحتقار، كما أُخِذ ذلك كثيراً على شابرول وألتمان. على العكس، ماذا كان الواقعيون الجدد يريدون أن يقولوه عندما كانوا يتكلمون عن الاحترام والحب الضروري لولادة الصورة الجديدة؟ إن السينما، ومن دون أن تكتفي بوعي سلبي نقدي أو ساخر، انخرطت في أعلى درجات التفكير، ولم تكفّ عن تعميقه وتطويره. وقد نجد عند غودار عبارات تعبّر عن هذه المشكلة: إذا أضحتْ الصور

---

(20) انظر: *Dossier Daniel Schmid* (Paris: Edition L'âge d'homme, [s. d.]), pp. 78-86,

(ولا سيما ما سمّاها شميد «القوالب الجاهزة الورق المنتوف»). ولكن شميد يعي تماماً الخطر الذي لا يترك للسينما إلا وظيفة الهجاء (ص 78) : وأيضاً لا تتفاقم القوالب الجاهزة إلا ليخرج شيء منها. في فيلم **ظل الملائكة** (*L'ombre des anges*) هناك شخصيتان تطرحان قوالب جاهزة تحاصرهما من الخارج والداخل، اليهودي والعاهرة، لأنهما عرفتا الحفاظ على حس «الخوف».

قوالب جاهزة، في الداخل وفي الخارج، فكيف نستخلص صورة واحدة من كل هذه القوالب، "صورة واحدة فقط"، صورة ذهنية مستقلّة؟ من مجموع القوالب الجاهزة **يجب** أن تخرج صورة... تخرج بأية سياسة وبأية نتائج؟ ما هي الصورة التي تتغاير مع القالب الجاهز؟ أين ينتهي القالب الجاهز وأين تبدأ الصورة؟ ولكن إذا لم يوجد جواب مباشر على هذا السؤال، فلأن مجمل السمات السابقة لا تشكّل الصورة الذهنية الجديدة المطلوبة. السمات الخمس السابقة هي كناية عن غطاء (بما في ذلك القوالب الجاهزة الفيزيائية والنفسية)، إنها شرط ضروري خارجي، ولكنها لا تشكّل الصورة مع أنها تجعلها ممكنة. وهنا نستطيع تقدير التشابه والاختلاف مع هيتشكوك. نستطيع أن نقول عن الموجة الجديدة وبحق إنها هيتشكوكية ماركسيانية بدل أن تكون "هيتشكوكية هاوكسية". كما فعل هيتشكوك، أرادت الموجة الجديدة أن تصل إلى الصور الذهنية والأشكال الفكرية (الثالوثية). ولكن في حين رأى هيتشكوك فيها نوعاً من تتمة عليها أن تطيل أمدَ المنظومة التقليدية "إدراك/ فعل/ عاطفة" وتنهيها، وجدت فيها على العكس ضرورة تكفي لكسر المنظومة كلها، ولقطع الإدراك لامتدادها الحركي عبر الفعل، ودفعه بعيداً عن الخيط الذي كان يربطها بوضع معيّن عبر العاطفة، وإقصائه عن الانضواء والانتماء إلى شخوص. إذاً لن تكون الصورة الجديدة إجهازاً على السينما وإنما تطويراً لها. ما كان هيتشكوك قد رفضه دائماً، وجبَ على السينما أن ترومه. كان ينبغي على الصورة الذهنية ألا تكتفي بنسج مجموعة من العلاقات، بل أن تُشكّل ماهية جديدة. كان يجب أن تصبح عن حق موضع تفكير ونظر، حتى وإن كان عليها من أجل ذلك أن تصبح "صعبة". **كان ثمة شرطان**. فمن جهة قد تقضي وتفترض تأزيماً

للصورة/ الفعل، وللصورة/ الإدراك، وللصورة/ العاطفة، بشرط اكتشاف "القوالب الجاهزة" في كل مكان. ولكن هذه الأزمة، من جهة أخرى، لا قيمة لها بذاتها، فلن تكون إلا الشرط السلبي لانبثاق الصورة التفكيرية الجديدة، حتى وإن وجبَ البحث عنها خارج حدود الحركة.

الثبت التعريفي(*)

إثنينية (secondéité): بحسب بيرس، هي العلاقة النسبية بين كائنين أو شيئين. وتدخل فيها مقولة الفرد والتجربة والواقع والوجود والفعل وردّ الفعل. مثلاً سقوط حجر على الأرض، ودوران طاحونة هواء بفعل الريح، والشعور بألم بسبب مشكلة في الأسنان. وترتبط الاثنينية بالزمن ارتباطاً وثيقاً: حدثت هذه الواقعة بتاريخ كذا، وحدثت قبل حادثة أخرى أعقبتها بسنة مثلاً ونجمت عنها. وللاثنينية ارتباط بالحياة العملية.

إخراج (mise en scène): ظهر هذا المصطلح للمرة الأولى في المسرح عام 1820. وكان يعني التشكيل الحركي للممثلين، وصار يشمل عمليات العرض المسرحي برمتها من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة. وانتقلت الكلمة إلى السينما، وصارت تدل على **1)** العلاقة بين الأشياء والشخصيات والكتل؛ **2)** تبادل الأدوار والتأثير بين كل من الضوء والظلمة؛ **3)**

(*) أورد دولوز بعض المصطلحات في آخر كتابه؛ وللتيسير تم دمجها بالثبت التعريفي وبثبت المصطلحات.

الأنساق اللونية لمحتويات الإطار (الكادر)؛ **4)** موضع الكاميرا وزاوية رؤيتها وحركتها؛ **5)** حركة الشخصيات والموضوعات داخل الإطار (وردت هذه النقاط في **موسوعة الشاشة الكبيرة** لاسماعيل بهاء الدين سليمان (مكتبة لبنان ناشرون، 2012). وغالباً ما يترادف هذا المصطلح مع كلمة réalisation.

إعداد (adaptation): هو نقل عمل أدبي إلى السينما، وتظهر فيه رؤية المخرج وطريقته في استيعاب العمل الأدبي. وأفلام الإعداد السينمائي كثيرة جداً. ومن بينها فيلم **كيت كات** (1991) الذي نقله المخرج داوود عبد السيد عن رواية **مالك الحزين** لإبراهيم أصلان. والهدف من الإعداد هو ترجمة الألفاظ إلى صور مرئية. ونجح بعض المخرجين في هذه العملية، كما في فيلم **ذهب مع الريح** للكاتبة مارغريت ميتشل (Margaret Mitchell) وللمخرج ألكسندر فليمنغ (Alexander Fleming) (1939).

أهزولة ساخرة (burlesque): تأثيل هذه الكلمة إيطالي من -bur lesco‏اكلمة المنحدرة من burla التي تعني كوميديا مقالب. وانتشر هذا النوع الأدبي في مسرح القرن التاسع عشر، وتميّز باستعمال المفردات المضحكة والشعبية والمبتذلة للدلالة على أشياء نبيلة وجادة. وتدلّ الكلمة اليوم على المضحك بإسراف، لأنه مغاير لمستوى الحدث والموضوع والمطروق. ومن بين الروايات الأهزولية الساخرة، روايتا **غارغانتوا** و**بانتاغرويل** للكاتب الفرنسي فرانسوا رابيليه (-François Ra belais). وظهر في السينما على يد شارلي شابلن وبَستر كيتون وجاك تاتي (Jacques Tati) وبيير ريشار (Pierre Richard) ومايكل هوي (Michael Hui) ولويس دو فونيس (Louis de Funès). وفيلم الأهزولة

الساخرة يُضحك بسبب كوميديا العبث واللامعقول ومخالفة الاتساق وإبراز المواقف الكاريكاتورية. وغالباً ما تعتمد الأهزولة الساخرة في السينما على الممثّل. وهي ابنة الكوميديا ديلارته الإيطالية والميوزيك هول.

أيقونة (icône): أخذت الكلمة من الأيقونة الدينية وأعطاها بيرس معنى دنيوياً. عام 1867، نشر بيرس في الثامنة والعشرين من عمره كتاباً عنوانه *On a New List of Categories*. وفي هذا النص المذهل يرسم الأساس الماورائي للفلسفة السيميائية ويضع تصنيفاً علميّاً للعلامات. وفي المثلث المشهور الذي وضعه بيرس، رأى أن القسم الأعلى من المثلث يحتلّه الرمز والقسم المتوسط منه تحتله الأيقونة والقسم السفلي منه يحتله المؤشر. نتشارك مع الحيوانات في إدراك المؤشرات: الدخان مثلاً مؤشر على وجود نار، احمرار الوجه مؤشر على وجود حمّى في الجسم. أما الأيقونة فهي درجة عليا من المؤشرات: مثلاً عندما نرى ظلاً على الحائط أو أياديَ بدائية في أحد الكهوف القديمة؛ هي صورة تتماثل أو تتشابه مع الأشياء التي نريد أن نعبّر عنها. وبدل أن يتم التعبير من طريق الكلمات، يتم من طريق الصور المختزلة؛ وهذا ما نسميه أيقونة. وما أكثر الأيقونات في وسائل الإعلام الحديثة! والرموز هي كلمات وأرقام يتدخّل فيها التفكير المنطقي (اللوغوس)، ويتم عبر الحساب والتفكير واللغة والتمييز والتصوّر والأفهوم. واقتبس دولوز كثيراً من مقولات بيرس وطبّقها على فلسفة السينما.

تثليثية (tiercéité): بحسب بيرس، هي الصلة القائمة بين أول وثانٍ. وتتبدّى في القاعدة والقانون. ولكن القانون لا يظهر إلا عبر حيثيات تطبّقه (أي في الاثنينية)، ولهذه الحيثيات مزايا أو صفات (أي

في الواحدية). التثليثية تخضع لقانون الوجوب: مثلاً قانون الثقل، فكل مرّة نرمي بحجر نراه ينزل على الأرض. والتثليثية هي مقولة تنطبق على الفكر واللغة والتصوّر والحياة الثقافية والفكرية.

تعبيرية (expressionisme): مرحلة في السينما الألمانية امتدت من 1919 وحتى 1932. وتميّزت بتجسيم المشاعر الإنسانية الجياشة من طريق المناظر الطبيعية أو الديكورات، وتباين الضوء والعتمة. وتمثّلت خصوصاً بعدد من الأفلام مثل **عيادة الدكتور كاليغاري** (1919) لروبرت فيني و**نوسفيراتو** (1922) لفريديريش فيلهلم مورناو و**نيبيلونغن** لفريتز لانغ و**الملاك الأزرق** (1930) لجوزيف فون ستيرنبرغ (Josef von Sternberg).

تمائمية (fétichisme): الكلمة مؤثلة من fetiço البرتغالية التي تعني "المصطنع" و"الحِرزي" ومن اللاتينية (facticius) التي تعني القدَر. وفي الإثنولولوجيا، ترتبط التمائمية بتقديس شيء (قلادة، تمثال، عظم، سن...) في إطار ممارسة دينية أو صوفية. وفيها يتم تقديس عناصر الطبيعة كالنار والماء وبعض الحيوانات والأشجار والحجارة (الأنصاب)، أو الكائنات الخفية كالجن والأرواح. وفي الحياة الجنسية تتمثل التمائمية بكل ما يمت بصلة إلى المعشوق (ـة) المتخيل(ـة) : أحذية، جوارب لاصقة، سراويل، وشوم... وأدخل الكلمة ألفريد بينيه (Alfred Binet) إلى اللغة الفرنسية عام 1887.

جذور (rhizome): هو في علم النبات جذر أفقي أو بالأحرى مجموعة من الجذور الأفقية التي تتكوّن في أسفل جذع مائل يلامس الماء، كما في الخيزران. واستعمله دولوز وغاتاري للدلالة على النموذج التوصيفي والمعرفي الذي لا يتخذ فيه تنظيم العناصر خطّاً تراتبياً يتكوّن

من قاعدة وجذر وساق وأغصان وأوراق، بل تتفاعل العناصر فيما بينها من دون المرور بالترسيمة: جذر ← ساق← أغصان← أوراق. ويعني الجذمور في الفلسفة ذلك العنصر اللامتثالي واللاسُنني، أي أن المعرفة لا ترتكز على الاستنتاج المنطقي وعلى المبادىء الأولى، بل إنها بُنية تبزغ من كل نسغ. فبنية المعرفة ليست عمودية، بل هي بالأحرى أفقية وتتجاوز النموذج السلطوي الذي يستند إلى الأعراف والتقاليد والتراث الثابت.

رداء/ حُلّة/ وشاح (peplum): تنحدر كلمة peplum من اللاتينية واليونانية وتعني الحُلّة التي كان يلبسها الإغريق ومن ثم الرومان بخاصة. وبدأت سينما الرداء مع فيلم **نيرون يجرّب سمومه على أحد العبيد** (1896)، ولكنها صارت نوعاً معروفاً في بداية الخمسينات من القرن العشرين مع فيلم **الرداء** (1953) لهنري لوستر الذي استخدم فيه السينماسكوب والستيريوفونيا. وتعالج أفلام الرداء مواضيع شبه تاريخية أو أسطورية مستوحاة من الحضارات الفرعونية والإغريقية والرومانية. ومن بين الأفلام القديمة الكبرى لهذا النوع: *Quo vadis* (1902)، **شمشون ودليلة** (1908)، **آلام المسيح** (1903)، **ملكة سبأ** (1913)، **في زمن الفراعنة** (1910)... وأنتجت هوليود مجموعةً كبرى من هذه الأفلام .

رُسُوٌّ (engramme): تأثيل الكلمة من (gramma) كتابة و(en) في. ويقصد بذلك في العلوم العصبية: ما تتركه الذاكرة من آثار في الدماغ. علماً بأن الدماغ البشري يحتوي على 10 إلى 12 مليار عصبون تتفاعل في ما بينها. فالعصبون الواحد يستطيع أن يتفاعل مع مئة ألف عصبون آخر. وتتم عملية التذكّر من خلال التحريضات التي تأتي من الخارج والتي تستجيب لها العصبونات في تشبيكاتها.

علامة تأشير (décisigne): يقول دولوز في ثبت مصطلحاته المختصر المدرج في آخر هذا الجزء من الدراسة إنه اقتبس هذا المصطلح من بيرس الذي دلّل فيه على "الخطاب الحرّ اللامباشر"، والذي أضاف إليه دولوز بعض التفاصيل: فرأى أن علامة التأشير هي إدراك يتم في كادر إدراك آخر؛ وترتبط بإدراك جامد وهندسي وفيزيائي. وتتحقّق إما بالنظرات وإما بحركات الممثلين وإما بحركات الكاميرا. كيف ينظر الممثل إلى غرفة نومه، وكيف تنظر إليها الكاميرا؟ يجب أن يكون هناك انسجام بين الرؤيتين؛ وهذا ما حقّقه بازوليني وأنطونيوني وأوزو، كل على طريقته.

فعل/ حركة/ أداء (action): مصطلح يُقصد به الفعل الدرامي، ويشكّل ديناميكية الفيلم. وأفلام المغامرات والويسترن طافحة بتتالي الأحداث. وتدلّ هذه الكلمة، بحسب لفظها الإنجليزي، على الصيحة التي يطلقها المخرج إلى الممثلات والممثلين والتقنيين بأن التصوير سيبدأ.

فوتوغرام (photogramme): صورة فوتوغرافية لا تستعمل آلة التصوير في إنتاجها، وتتم بوضع الأشياء على مسطّح حسّاس للضوء (بكرة فيلم) ثم يعرّض مباشرة للنور. وفي السينما يتألف الفوتوغرام من 24 صورة في الثانية الواحدة، ولكل صورة منها 4 تخريجات.

كوميديا موسيقية (comédie musicale): فيلم يتميّز بالجمع بين الأوبرا والأوبريت، ويتسم بالأسلوب المرح وبالنهاية السعيدة ومن أمثلتها: **الفالس الكبير** لجوليان دوفيفيه (Julien Duvivier) (1938)، **سيدتي الجميلة** لجورج كوكور (George Cukor) (1964) و**صوت**

الموسيقى لروبرت إيرل وايز (Robert Earl Wise) (1965) **وبياع الخواتم** ليوسف شاهين (1965).

محايثة (immanence): مصطلح فلسفي يدلّ على العنصر الذي يستقي مبدأه من ذاته لا من عنصر آخر أكثر أهمية منه. ويتعارض مع عنصر "التسامي" (transcendance). وهذا يداني ما قاله الفلاسفة الرُّواقيون عن العنصر التابع للإنسان والنابع منه (المحايثة) وعن العناصر التي لا تتبع له ولا تُناط به (التسامي). فعندما قال نيتشه بموت الله، أراد أن يقول: ينبغي على الإنسان ألا يأمل الوصول إلى الحقيقة الأسمى والخفية، لأن الإنسان هو سيد حقيقته، ولأن كل شيء هو داخل الإنسان.

مستوهَم (fantastique): على مستوى الأدب يتشكّل المستوهم بإدخال العنصر الغيبي والخارق في الإطار الواقعي للقصة أو الرواية، ويراوح بين الممكن والمستحيل وبين المنطقي واللامنطقي. وحكايات **ألف ليلة وليلة** خيرُ مثال على الأدب المستوهَم. وانتشر النوع الأدبي المستوهَم في حكايات الكاتب الفرنسي هوفمان (Hoffmann) وفي روايات تيوفيل غوتييه (Théophile Gautier) وقصص غي دو موباسان. ويعتبر كتاب **صورة دوريان غراي** لأوسكار وايلد من أهم روايات الاستيهام، بالإضافة إلى نصوص إدغار ألان بو-Edgar Al) lan Poe) ونيكولاي غوغول (Nikolai Gogol) وألكسندر بوشكين (Aleksandr Pushkin) وليو تولستوي (Leo Tolstoy)ودوستويفسكي وخورخي لويس بورخيس (Jorge Luis Borges). وفي السينما تمثّل الفيلم المستوهَم بالأجواء الخارقة والكائنات الخرافية (مصاصو الدماء، الأشخاص المستذئبون، السحرة...) والفضاءات السوريالية (مع جان

كوكتو خصوصاً). وفيلم **أفاتار** و**هاري بوتر** من أهم أفلام الاستيهام في السنوات الأخيرة.

الموجة الجديدة (nouvelle vague): ظهر هذا المصطلح عام 1957 نتيجة التغيّرات التي طرأت على المجتمع الشبابي الفرنسي. تأثّر عشّاق السينما غير التجارية بمجلة **دفاتر السينما** التي أسّسها أندريه بازان. وضمت المجموعة سينمائيين شباناً، منهم فرانسوا تروفو وجان لوك غودار وإريك روهمر وكلود شابرول. وكان فيلم **سيرج الجميل** (1958) باكورة هذه الحركة التي ترسخت أقدامها مع فيلم **الشيطنات** (*Les quatre cents coups*) و**هيروشيما حبي** (*Hiroshima mon amour*) و**الرمق الأخير** (*A bout de souffle*). وتميّزت هذه الموجة الجديدة ببناء درامي واقعي بعيد عن الخُلّبية وبممارسة التجريب في التعامل مع الزمان والمكان وتمكين الشخوص من التعبير عن أفعالهم ومواقفهم.

واحدية (priméité): بحسب بيرس، هي الاستشعار أو الإرهاص الذي يسبق الشيء المستشعر. مثلاً فكرة الاحمرار، قبل ملاحظتنا أن هناك شيئاً أحمر (ورد، ستائر، ثياب...)؛ ومثلاً الشعور بالانقباض أو الأسى، قبل تبيان سبب الانقباض أو الأسى (صداع، ألم جسدي أو نفسي...). والمقصود بالواحدية أننا أمام واحد (في شموليته وكليته، ومن دون حدود أو أجزاء، ومن دون علة ومعلول).

الواقعية الجديدة (Néoréalisme): حركة سينمائية إيطالية ترافقت مع ظروف الحرب العالمية الثانية وعقابيلها، بدأت بفيلم **هوس** للوتشينو فيسكونتي. واستُخدم هذا المصطلح للمرة الأولى عام 1943. وتمثّلت بالسمات التالية: التصوير في مواقع حقيقية خارج الستوديو بعامة،

الممثلون أشخاص عاديون وغير محترفين، الموضوعات مقتبسة من مشاكل الحياة اليومية، إقصاء التصنّع والافتعال، اقتصاد في تكاليف الفيلم. ومن ممثليه روبيرتو روسيليني وجوسيبي دو سانتيس (Giuseppe De Santis) وفيتوريو دو سيكا. وتجاوزت الواقعية الجديدةُ حدودَ إيطاليا في النصف الثاني من القرن العشرين.

ثبت المصطلحات

إخفاء/ قناع	cache
ارتجاع فني	flash-back
أرشيف فرنسي للسينما	cinémathèque (française)
إزاحة الكادر	décadrage
استباق	anticipation
إضاءة محيطة	ambiante (lumière)
أعراض	symptômes
أفلام التحريك/ أفلام الرسوم المتحركة	film de dessins animés
أفلام الساموراي	chambara
أملداني/ رشيق	svelte

affect	انفعال أو تأثّر عاطفي
focus	بؤرة
contraste	تباين
focalisation	تبئير
cadrage	تحديد حجم اللقطة
périodisation	تحقيب
dégradation	تدنٍّ متدرّج
profil	تصوير جانبي
prise de vue	تصوير سينمائي
contre-plongée	تصوير الكاميرا من الأسفل إلى الأعلى
plongée	تصوير الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل
binôme	تعارض حدّين
motivation	تعليل/ تسويغ
découpage	تقطيع فني
collure	تلصيق شريط سينمائي

allusion	تلميح
colorisation	تلوين
audience	جمهور المشاهدين
dividuel	جوهر تعبيري/ تذريري
plan	حجم اللقطة
ellipse	حذف إيجازي
hors-champ	خارج مجال الرؤية
perforer le film	خرّم بكرةَ الفيلم
synopsis	خلاصة السيناريو
doublage	دبلجة
péplum	رِداء/ وشاح
angle de réfraction	زاوية انكسار
séries	سلسلة فيلمية
scénario	سيناريو الفيلم
avant-garde (cinéma d’)	سينما طليعية
grand écran	شاشة كبيرة

fragments	شذرات
piste sonore	شريط صوتي للفيلم
opsigne	صورة بصرية
sonsigne	صورة سمعية
gros plan	صورة مضخمة
le clair-obscur	ضوء تدرّجي
appareillage	عُدّة/ لوازم
zoom	عدسة الزوم
chariot	عربة كاميرا
contre champ	عكس مجال الرؤية
synsignes	علامات جامعة (بيرس)
profondeur du champ	عمق مجال الرؤية
générique	عنوان الفيلم
le film noir	فيلم الدسائس
biographique (film)	فيلم سيرة غيرية (مثلاً **لورانس العرب، لينكولن**)
documentaire	فيلم وثائقي

collage	قصّ ولصق
coupure	قطع
scénariste	كاتب سيناريو
opaque	كامد/ أكمد
travelling	كاميرا متحرّكة/ تنقيل
comédie noire	كوميديا سوداء/ كوميديا مظلمة
plan séquence	لقطة سياقية
gros-plan	لقطة كبيرة/ لقطة مقربة
insert	لقطة مُدرَجة/ مُدْرَج
une plongée	لقطة مشرفة من علٍ
gros plan	لقطة مقربة
séquence	متتالية
espace off	مجال مُلغى
ciné-magazine	مجلة سينمائية
immanent	محايث
individué	مُذوّت

surimpression	مزج تراكُبي للصورة
polyvision	مشاهدة متعدّدة
caméraman	مصوّر
clip	مُقتطف فيلمي
poster	ملصق
montage	مونتاج
effets	مؤثّرات
archétype	نموذج (طراز) بدئي
obsession	هجاس/ هوس
les raccords de l’axe	وصلات المحور
raccord	وصلة

الفهرس

-ن-

-هـ-

-و-